



Б. А. ГИЛЕНСОН

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США



Б. А. ГИЛЕНСОН

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США

Учебное пособие

*Для студентов филологических факультетов университетов
и высших педагогических учебных заведений*

УДК 809.7/.8(075.8)
ББК 83.3(7)я73
Г47

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *В.Д. Седельник*;
доктор филологических наук, профессор *И.В. Киреева*;
доктор исторических наук, академик РАН *Г.Н. Севостьянов*

Гиленсон Б.А.

Г47 История литературы США: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 704 с.

ISBN 5-7695-0956-2

В учебном пособии излагается история американской литературы от XVII в. до современности. Книга построена по проблемно-монографическому принципу: главы и разделы, характеризующие различные периоды, направления, течения, сочетаются с главами о творчестве наиболее крупных писателей, где анализ произведений дается в историко-культурном контексте. В конце каждой главы приводятся библиографические списки. Отбор произведений осуществлен в соответствии с действующими в педагогических и языковых вузах программами по дисциплинам «История зарубежной литературы» и «Литература страны изучаемого языка».

Может быть полезно также студентам лингвистических университетов и факультетов иностранных языков педвузов, преподавателям школ и колледжей гуманитарного профиля.

УДК 809.7/.8(075.8)
ББК 83.3(7)я73

ISBN 5-7695-0956-2

© Гиленсон Б.А., 2003
© Издательский центр «Академия», 2003

Это учебное пособие фактически первое, в котором с необходимой полнотой освещается история литературы США в соответствии с вузовскими программами. Предшествующее пособие, выпущенное в 1971 году, сегодня уже явно устарело¹. Мы исходим из того, что вузовское учебное пособие — особый литературоведческий жанр: рассчитанное на студентов разного уровня подготовленности, оно призвано помочь им наилучшим образом усвоить содержание курса, стимулируя интерес к литературе США, пробуждая потребность в дальнейшем, более глубоком ее изучении.

В последнее время выпущены разные типы учебников и пособий по историко-литературным курсам. Это отраднo, ибо канула в прошлое пора «декретированного» единомыслия. Появляются, например, книги, скомпонованные исключительно по проблемному принципу. Порой в них отсутствуют монографические главы о писателях. Содержание таких учебников выстроено как цепь разделов, посвященных ключевым вопросам изучаемого курса. Подобные труды действительно свежи и нетрадиционны, однако, как показывает опыт, нелегки для восприятия, ибо ориентированы на студентов, обладающих серьезными знаниями в области теории и истории литературы.

Цель данного учебного пособия — помочь студенту-филологу приобрести навыки литературоведческого анализа, усвоить такие историко-теоретические понятия и категории, как «реализм», «романтизм», «натурализм», «импрессионизм», «модернизм», «постмодернизм» и др. То же относится к пониманию таких значимых для США художественных явлений, как «традиция благопристойности», «нативизм», «фронтир», «неогуманизм», «южная школа», «разгребатели грязи», «новый журнализм», «потерянное поколение», «театр абсурда», «черный юмор», «массовая литература», «литература факта» и т. п.

Автор не претендует на всестороннее освещение достаточно сложных историко-литературных проблем, всего обширного материала. Естественно, что некоторые стороны историко-литературного процесса, равно как и творчество отдельных авторов, представлены сжато или обзорно. То же касается характеристики ряда произведений, не относящихся к обязательным программным текстам.

¹ История американской литературы: В 2 т. / Под ред. Н. И. Самохвалова. — М., 1971.

Пособие состоит из четырех частей, описывающих основные этапы развития историко-литературного процесса в США, начиная от эпохи первых поселений до конца XX в. Обзорные главы, посвященные основным тенденциям историко-литературного процесса в рассматриваемый период, сочетаются с монографическими.

Изучение данного курса ориентировано не только на то, чтобы обеспечить филологическую, историко-литературную подготовку специалиста, его приобщение к проблемам межкультурной коммуникации. Предлагаемый курс, конечно же, имеет и воспитательную направленность. Подобную аксиоматическую истину уместно напомнить сегодня, когда в иных литературоведческих трудах как реакция на прежнюю идеологическую «зашоренность» делается акцент лишь на анализе стиля и формы художественного произведения.

В нашу задачу не входило представить некую «среднеарифметическую» точку зрения на то или иное явление. Многие великие произведения неисчерпаемы по смыслу, и надо только приветствовать выражение студентом нестандартной, но аргументированной точки зрения. Нет нужды доказывать, что литературное произведение — это не только текст как таковой. Оно живет в историческом времени, одни книги забываются, другие вырастают в своих масштабах и значимости.

Интерес к США, играющим столь важную роль в современном мире, трудно переоценить. Это относится и к экономическому, и к научному опыту, ко всем сферам жизни: духовной, литературной, к культуре, искусству. Сближению наших двух стран, народы которых издавна проявляли дружелюбие и симпатию друг к другу, помогает знание американской литературы.

ВВЕДЕНИЕ. ЛИТЕРАТУРА США: ПРОБЛЕМЫ, УРОКИ, ИТОГИ

Четыре века истории: национальная самобытность. — Литературный процесс: периодизация. — По обе стороны Атлантики: диалог литератур. — Американские писатели: русский взгляд.

Четыре века истории: национальная самобытность

Национальная самобытность американской литературы была обусловлена конкретными историческими особенностями развития США, всем комплексом факторов, которые определили характер и менталитет американцев, их культуру, традиции и образ жизни. Они, в свою очередь, претерпели глубинные изменения. Сегодня очевидно, что литература США — одна из великих литератур мира, давшая девять Нобелевских лауреатов: это Синклер Льюис, Юджин О'Нил, Перл Бак, Уильям Фолкнер, Эрнест Хемингуэй, Джон Стейнбек, Сол Беллоу, Исаак Башевис Зингер, Тони Моррисон. Вспомним и такие имена, как Фенимор Купер и Эдгар По, Герман Мелвилл и Уолт Уитмен, Марк Твен и Генри Джеймс, Теодор Драйзер и Джек Лондон, Джон Дос Пассос и Френсис Скотт Фицджеральд, Томас Вулф и Теннесси Уильямс, Артур Миллер и Курт Воннегут. В отличие от развитых западноевропейских литератур американская — сравнительно молода. Ее исторические рамки невелики, всего около четырех столетий. Чуть меньше половины этого срока — колониальный период. При этом сам «американский путь», его своеобразие, значение, его уроки — предмет дискуссий историков, философов, политологов.

В чем же своеобразие этого пути? Здесь выделяется несколько существенных моментов.

Новый Свет: колонизация. Первые поселенцы, прибывшие из Англии в США в начале XVII в., спасаясь от религиозных гонений, основали колонии, в которых насаждался дух пуританской неустрашимости. На североамериканском континенте формировалась цивилизация, во многом не похожая на европейскую. Не случайно, что Америка долгое время характеризовалась понятием «Новый Свет». Оно отражало мироощущение первых колонистов США, которые фактически не знали феодальных пережитков, сословных перегородок, неравенства, свойственных европейским странам.

Многоязычный состав. Население США пополнялось в основном за счет волн иммигрантов, предприимчивых, смелых и деятельных выходцев из стран Европы и Азии. Они приносили

различные культурные традиции и ценности, обогатившие американскую многоэтническую цивилизацию. В процессе исторического развития эти этнические группы попали в общий «плавильный котел» (melting pot), формируя, по меткому слову Уитмена, до того неизвестную «расу рас».

Многоэтнический состав обусловил важные самобытные черты литературы США. Конечно, процесс ассимиляции новоприбывших иммигрантов на американскую землю шел сложно и неравномерно. Уже первое поколение начинало говорить по-английски. Вместе с тем иммигранты сохраняли свой этнический колорит и традиции. В больших городах США имеются целые компактно заселенные кварталы: еврейские (Бруклин в Нью-Йорке), китайские (Чайнатаун в Сан-Франциско, Нью-Йорке), негритянские и пуэрториканские (Саутсайд в Чикаго) и др.

Первые переселенцы пришли не на пустое место. Коренное население, индейцы, подверглось жестокому истреблению и изгнанию с родных земель. Но несмотря на это, индейская культура и фольклор стали важной составляющей культуры и литературы США (творчество Купера, Мелвилла, Лонгфелло, Твена).

Рабство. Рабство в Америке в южных штатах существовало до окончания Гражданской войны. Культура чернокожих американцев, долгое время пребывая на периферии, оказывала тем не менее существенное влияние на литературу белых. Оно прослеживается в творчестве Уитмена, Твена, Фолкнера, Колдуэлла, МакКаллерс и др.

В XX в. на общеамериканский и международный уровень выходят такие представители черного этноса, как У. Э. Б. Дюбуа, Р. Райт, Л. Хьюз, Дж. Болдуин, Р. Эллисон, Т. Моррисон.

Фронтир. До середины XIX в. в США оставались свободные земли, и их освоение стало существенной особенностью исторического развития страны. Обживание огромных целинных пространств, постоянный труд стали делом многих поколений американцев.

Важнейшей характеристикой американской цивилизации было наличие фронта (frontier — граница), который по мере заселения и освоения необжитых земель продвигался на Запад. Фронт, его фольклор, традиции, достижения первопроходцев сыграли значительную роль в истории США, оказали влияние на культуру и литературу (Купер, Ирвинг, Брет Гарт, Твен, Лондон и др.). Фронт — важнейший фактор формирования таких ярко выраженных черт американского менталитета и национального характера, как свободолюбие, индивидуализм, оптимизм, трудолюбие, предприимчивость.

Регионализм. Существенным обстоятельством в развитии американской литературы стало также неравномерное социально-экономическое и культурное развитие США. Долгое время рельефно

очерчивались такие культурные очаги и регионы, как Новая Англия, в которой особенно заметно сказывались европейские традиции (Лонгфелло); Юг, с его экономикой, основанной на рабском труде, вызвавший к жизни произведения, отмеченные специфической «южной» стилистикой (У. Фолкнер, Р. П. Уоррен, К. Мак-Каллерс); Средний Запад — край фермерства, пшеничных полей, оживший в произведениях К. Сэндберга, С. Льюиса; Дальний Запад с очень сильной национальной фольклорной традицией, давший Брета Гарта, Марка Твена, Джека Лондона. Исследователи выделяют также «ню-йоркскую» (Хоуэллс, Фицджеральд, Дос Пассос) и «чикагскую» (Дж. Фаррел, Драйзер) школы.

Новую Англию, например, называют «страной Фроста», Калифорнию — «страной Стейнбека», Джорджию — «страной Колдуэлла», Миссисипи — «страной Ричарда Райта», Миннесоту — «страной Синклера Льюиса» и т. д.

Пуританизм. На развитие американской литературы глубокое влияние оказала идеология пуритан. Последние, будучи последователями кальвинизма, представляли одну из ветвей церкви в Англии. В эпоху королевы Елизаветы I и Стюартов они выступали за углубление Реформации, против режима абсолютизма. Позднее явились мощной духовной силой Английской революции (1640—1660 гг.). Подвергшись в начале XVII в. репрессиям, часть пуритан покинула родину и приняла активное участие в колонизации Северной Америки, внося решающий вклад в создание ряда колоний — Плимутской (1620), Массачусетского залива (1630) и др.

В Америке пуритане, полагая себя избранниками Бога, решили создать «Град на Холме» (City upon the Hill), вся жизнь в котором была строго регламентирована библейскими законами. На раннем этапе развития американского общества пуритане оказывали мощное воздействие на все стороны духовной и культурной жизни, в том числе на литературу. В дальнейшем взгляды пуритан легли в основу идеологического кредо таких сект, как конгрегационалисты и баптисты.

В XVII—XVIII вв. пуританская идеология оставалась органической частью общегосударственной политики. В дальнейшем, в условиях веротерпимости, сосуществования в США различных религиозных конфессий влияние пуританизма стало не столь решающим. Со временем само понятие «пуританизм» приобрело несколько иной смысл: в нем стали видеть жесткое следование моральным нормам, неприятие любых форм «распушенности».

Пуританские идеи сказались в творчестве ряда писателей, например у Готорна. В то же время критики консервативной направленности использовали пуританские постулаты как оружие «обуздания» писателей, особенно натуралистической ориентации, стре-

мившись отразить правду жизни, в том числе и ее «запретные» стороны. Так, обвинения в «аморализме» были адресованы Т. Драйзеру, Г. Миллеру.

«Американская мечта». В духовной жизни американцев неизменно значимую роль играла так называемая американская мечта (American Dream). Это уникальный феномен, достаточно сложный комплекс убеждений, представлений, надежд, укорененный в сознании многих граждан США. Она включает в себя идеалы свободы и равных возможностей, открывающих простор для реализации всех способностей, приложения энергии индивида, считается важнейшим фактором американской политической мифологии, у истоков которой стоят «отцы-основатели» демократической системы США (Вашингтон, Франклин, Джефферсон, Пейн и др.). «Американская мечта» базируется на убежденности американца в том, что он сумеет обрести в этой стране желанное счастье, успех, личное благополучие. В историческом плане «американская мечта» открывалась способным и трудолюбивым гражданам США разными гранями: она сверкала обнадеживающими красками в пору процветания и резко блекла с наступлением депрессий, спадов, в пору социальной нестабильности. Критическая оценка этого феномена присутствует в таких романах, как «Американская трагедия» Драйзера, «Великий Гэтсби» Фицджеральда, «Американская мечта» Мейлера.

На североамериканской почве формировалась цивилизация, отличная от европейской. Поэтому (особенно в XIX в., да и в начале XX в.) в литературе США настойчиво проводится сопоставление Старого и Нового Света (публицистика Ф. Купера, поэзия У. Уитмена, романы Г. Джеймса и У. Д. Хоуэллса и многие произведения М. Твена, С. Льюиса, Дж. Дос Пассоса и др.).

В XIX в. литература США существенно отставала от европейской. Но уже в XX в. писатели США выдвинулись в авангардные ряды художников слова. Особенно плодотворной в этом плане оказалась эпоха между двумя мировыми войнами. В это время американский роман, в разных жанровых разновидностях представленный в творчестве С. Льюиса, Хемингуэя, Фолкнера, Стейнбека, Т. Вулфа, Фицджеральда, Дос Пассоса и др., стал фактом мировой литературы.

Благотворным оказалось влияние на литературный процесс в США классиков английской литературы — от Шекспира до Диккенса. Важен был опыт французских мастеров (Бальзака, Флобера, Золя) и, конечно, гигантов русской литературы (Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова и др.).

«Американский путь»: споры и поиск. Дискуссии о самобытности американского пути были в центре внимания не одного поколения исследователей и писателей, стремившихся понять и эстетически запечатлеть трудноуловимый характер американца, его

историческую судьбу. Сопоставляя американскую литературу с другими национальными литературами, отметим одно красноречивое обстоятельство: появление в США немалого числа произведений, в заглавии которых присутствуют слова «Америка», «американский» и «американец»¹.

С тенденцией «американоцентризма» связано и настойчивое стремление многих художников слова создать художественно полнокровное эпическое произведение общенационального масштаба. Отсюда тяготение к эпическим жанрам тетралогий, трилогий, романых циклов. В создании подобных полотен принимают участие писатели, составляющие цвет национальной словесности: Купер и Твен, Гарленд и Норрис, Э. Синклер и Хоуэллс, Драйзер и Фолкнер, Томас Вулф и Стейнбек, Апдайк и Чивер и др. Подобная тенденция отличает не только прозаиков, мастеров романного жанра, но и драматургов (О'Нил, Хеллман, Миллер), поэтов (Х. Крейн, У. К. Уильямс).

Развитие документальных жанров. Практицизм, «здравый смысл», присущий американцам, во многом обусловил эстетический колорит словесности США. Значительную роль играли в ней «литература факта» (faction), документальные жанры, среди которых одним из доминирующих был мемуарно-автобиографический.

На развитие литературы оказало воздействие и бурное развитие газетно-журнального дела. Многие писатели США пришли в большую литературу из журналистики (Уитмен и Твен, Брет Гарт и Крейн, Хемингуэй и Стейнбек, Синклер Льюис и Колдуэлл и др.). Журналистская «закалка» художников слова определила такие черты американской литературы, как интерес к подробностям, конкретным деталям, жизненным реалиям; отчетливо выраженное документальное начало. Эту особенность подметил еще Ф. М. Достоевский.

¹ Среди них — «Американец», роман Генри Джеймса; «Американский претендент», роман Марка Твена; «Американский демократ», публицистическая работа Фенимора Купера; «Американская мечта», роман Нормана Мейлера и одноименная одноактная пьеса Эдварда Олби; «Американская сцена», публицистическая книга Генри Джеймса; «Американская трагедия», роман Теодора Драйзера, создателя публицистических книг «Трагическая Америка» и «Америку стоит спасать»; «Американские перекрестки» и «Американское землетрясение», критико-публицистические книги выдающегося публициста Эдмунда Уилсона; «Путешествие с Чарли в поисках Америки» Стейнбека; «Американская земля», роман Эрскина Колдуэлла (перу которого также принадлежат публицистические книги: «Некоторые американцы», «Скажите, это Америка?», «Вдоль и поперек Америки»); «Сын Америки», роман Ричарда Райта; «Америка в замешательстве», книга публицистики Шервуда Андерсона; «США», трилогия Дос Пассоса; «Американский ландшафт», пьеса Элмера Раиса; «Америка», поэма Аллена Гинзберга, и т. д.

Роль женщин в литературе. В последние годы в критике живо обсуждается вопрос о правомерности таких понятий, как «женская литература», «женская поэзия». Тема эта дискуссионна, однако совершенно очевидно, что писательницы более компетентны в изображении сферы специфически женских переживаний, семейной проблематики, мира детей, материнства. Обозревая же историю американской литературы, было бы несправедливо не отметить того огромного, а возможно, уникального вклада, который внесли в нее писательницы-женщины. Это во многом обусловлено тем особым статусом, которым обладал слабый пол в Америке, где женщины изначально пользовались большой свободой, имели доступ к высшему образованию.

У истоков национальной литературы Америки в XVII в. стоит поэтесса Анна Брэдстрит. Во всех литературных жанрах и видах, будь то поэзия, драма, роман, новелла, художественная документалистика, публицистика, женщины представлены авторитетными именами.

Среди участников аболиционистского движения — Маргарет Фуллер, публицист, поэт, критик, одна из первых феминисток в США, автор известного труда «Женщина в девятнадцатом столетии» (1845). Перу Гарриет Бичер-Стоу принадлежит всемирно прославленная книга, сыгравшая выдающуюся роль в крушении рабства — «Хижина дяди Тома». В одном ряду с крупнейшими американскими поэтами-мужчинами стоит Эмили Дикинсон. На рубеже веков вклад в развитие романа в его психологической разновидности внесли мастера прозы Эдит Уортон, Элен Глэзгоу, Уилла Кэсер. Феминистское движение начала 1900-х годов, описанное в романе С. Льюиса «Энн Виккерс» (1933), способствовало принятию в 1920 г. 19-й поправки к Конституции США, определившей дальнейшее усиление прав женщин. Поэтесса и редактор Гарриэт Монро, издававшая журнал «Поэтри», содействовала консолидации литературных сил в годы «Поэтического ренессанса». Трудно переоценить вклад в эстетику модернизма Гертруды Стайн.

Среди американцев, лауреатов Нобелевской премии по литературе — две женщины: Перл Бак, всемирно известная своими романами из китайской жизни, и темнокожая Тони Моррисон.

Женщины-писательницы — заметные фигуры всех общественных движений. Мы находим их среди «макрейкеров», т. е. «разгребателей грязи» (И. Тарбелл); в рядах пацифистов в период Первой мировой войны (А. Смедли); радикалов эпохи «красных тридцатых» (Д. Хербст, М. Хитон Ворс, Г. Лампкин, М. Лесюэр); в сражающейся Испании (Д. Паркер), на фронтах Второй мировой войны (М. Борк Уайт, М. Геллхорн); среди противников маккартизма (Л. Хеллман). В числе самых даровитых художников «южной школы» — Карсон Мак-Каллерс, Кэтрин Э. Портер, Харпер Ли, Фленнери О'Коннор, Шерли Энн Грау.

В историю американской драматургии XX в. прочно вписаны имена Лилиан Хеллман и Лорейн Хэнсберри. Жанр новеллы обогатила своим творчеством Дороти Паркер. Один из самых прославленных мировых бестселлеров, роман «Унесенные ветром» принадлежит перу Маргарет Митчелл. В числе видных публицистов и журналистов также немало женщин. Так, Мэри Маккарти не только автор известных романов («Группа», «Птица Америки»), но и активный участник протеста против войны во Вьетнаме.

Женщины — среди крупнейших мастеров американской прозы (Э.Тайлер, Э.Уокер, Дж.К.Оутс, Бел Кауфман и др.) и поэзии (С.Плат, Д.Левертон, Г.Брукс) конца XX в. Перу Эммы Лазарус, эмигрантки, принадлежит сонет, выбитый у основания статуи Свободы. Женщины-писательницы многократно удостоивались самых престижных литературных премий, в том числе Пулитцеровской по всем ее шести номинациям и премии О'Генри.

Литературный процесс: периодизация

В истории литературы США выделяется несколько периодов, внутри которых очерчиваются конкретные этапы. Соответственно в пособии выделяются четыре части.

Первый период охватывает исторический отрезок примерно в два с половиной столетия — от эпохи первых переселенцев (1600) до Гражданской войны (1865). Интересны в этот период литературы первых колонистских поселений (XVII — начало XVIII в.); представители американского Просвещения и эпохи революции (Б.Франклин, Т.Джефферсон, Т.Пейн). Однако более значительным явлением, имевшим международный резонанс, стал американский романтизм. Его крупнейшие представители — Ирвинг, Лонгфелло, Эдгар По, Мелвилл, Торо, поборники аболиционизма, среди которых автор знаменитой «Хижины дяди Тома» Бичер-Стоу — приобрели всемирное признание. К этому времени относятся и высшие художественные достижения Уолта Уитмена, великого поэта-новатора. Главенствующим литературным жанром, ставшим поистине национальным, остается в XIX в. новелла.

Второй период — это эпоха от окончания Гражданской до завершения Первой мировой войны (1865 — 1918). Завершается освоение «свободных земель», США стремительно превращаются в мощное индустриальное государство, не избежавшее, однако, социальных конфликтов. Происходит формирование реализма, получает развитие романский жанр (Г.Джеймс, У.Д.Хоуэллс). Мировую славу обретает Марк Твен, национальный гений. Заявляют о себе писатели — приверженцы натуралистической доктрины (С.Крейн, Ф.Норрис, Х.Гарленд). Провозвестником литературы XX в. становится Драйзер.

Третий период занимает сравнительно небольшой (1918—1940) отрезок времени, ставший поистине «золотым веком» литературы США. Заявляет о себе как явление международного масштаба американский роман (Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Дж. Стейнбек, Дж. Дос Пассос, Т. Вулф, Г. Миллер, С. Льюис и др.). Юджин О'Нил, отец американской драмы, и те, кто продолжили его традиции (Л. Хеллман, А. Миллер, Т. Уильямс), выводят ее на мировой уровень. Замечательны достижения в сфере поэзии как модернистской (Э. Паунд, Т. С. Элиот), так и реалистической (Р. Фрост, К. Сэндберг).

Четвертый период охватывает время с 1940 до 2000 г. На смену выдающимся мастерам межвоенной эпохи, завершающим свой путь, приходит новое поколение писателей (Дж. Сэлинджер, Дж. Апдайк, С. Беллоу, К. Воннегут, У. Стайрон, Т. Уильямс, А. Миллер и др.). Литература сохраняет свой высокий художественный потенциал. Продолжается в новых исторических условиях обогащение тематики и художественной стилистики.

По обе стороны Атлантики: диалог литератур

Литература США, история которой начинается лишь в XVII в., не обладала, особенно на раннем этапе, собственными устойчивыми литературными традициями. В процессе становления и формирования она, естественно, опиралась на опыт развитых европейских литератур. Происходил интенсивный и плодотворный художественный диалог.

Европейский опыт. Решающую роль играла литература бывшей метрополии — английская. В романтическую эпоху писатели США испытали влияние Шекспира, Мильтона, Байрона, Шелли, Вордсворта. Впрочем, мощное воздействие автора «Гамлета» дает себя знать и в более позднее время (у Фолкнера, Хемингуэя, Вулфа и др.).

Европейские сюжеты и формы оказали влияние на поэтическую методологию Лонгфелло. Огромной популярностью у американских романтиков пользовались немецкая эстетика и философия.

Во второй половине XIX в. в пору становления реалистических тенденций все большую роль начинают играть французские писатели Бальзак, Флобер и Золя, символисты. Теория и творчество автора «Жерминаля» сказались на развитии американского натурализма (в частности, у Ф. Норриса).

Многое значил Бальзак для Драйзера, французские символисты — для американских модернистов Э. Паунда, Т. С. Элиота.

В начале 1920-х годов группа американских писателей (Э. Хемингуэй, Ф. С. Фицджеральд, Э. Паунд, Г. Стайн, Г. Миллер и др.) обосновались в Париже, в то время центре художественной жизни

ни Европы. Знаменитый американский композитор Джордж Гершвин даже написал музыкальную поэму «Американец в Париже» (1928). Для Э. Паунда был важен также опыт восточной поэзии, для Т. С. Элиота — средневековой, в частности Данте.

На исходе XIX в. в США были популярны философские идеи Ницше, Спенсера (у Дж. Лондона, Драйзера); позднее Бергсона, Фрейда (у Фолкнера, Ш. Андерсона, Ю. О'Нила и др.).

Фолкнером, Райтом был востребован и опыт французских писателей-экзистенциалистов (Камю, Сартр). Английские, русские, другие европейские традиции аккумулировал Г. Джеймс.

Начиная с 1880-х годов США пережили то, что образно называли «русской экспансией». Пропагандистами русской литературы в США на исходе XIX в. стали Г. Джеймс и У. Д. Хоуэллс. Русские писатели, сначала Тургенев, потом Толстой и Достоевский, вошли в литературную жизнь США, оказав многообразное воздействие на своих американских коллег. Влияние Достоевского заметно у Драйзера и Фолкнера. Пожалуй, нет ни одного большого писателя США XX в., который прошел бы мимо опыта Толстого (Драйзер, Фолкнер, Хемингуэй, Томас Вулф, Стейнбек, Гарднер).

Древнегреческие трагики (прежде всего Эсхил), а также Ибсен, Шоу, Чехов в числе тех, кто повлияли на «отца американской драмы» Ю. О'Нила. Знаменитую пьесу О'Нила «Продавец льда грядет» по праву сопоставляют с «На дне» Горького. Следы чеховского стиля ощутимы в американской новеллистике (Ш. Андерсон) и в драме (Л. Хеллман, Т. Уильямс). Без Ибсена трудно понять драматургию Артура Миллера. Среди писателей, оказавших влияние на художественный метод Синклера Льюиса, — Диккенс, Уэллс.

Опыт сатиры в мировом масштабе, начиная с Рабле и Свифта, животворит художественную методологию Курта Воннегута. Европейский «театр абсурда» (Ионеско, Беккет) сыграл роль в становлении Эдварда Олби. Без художественных открытий Дж. Конрада, Д. Г. Лоренса и особенно Дж. Джойса, автора «Улисса», нельзя в полной мере оценить эстетическое своеобразие лучших образцов американской прозы XX в.

Более подробно эти вопросы освещены в соответствующих главах и разделах пособия.

«Американский акцент». В свою очередь, художественный опыт писателей США обогащал мировую литературу. Эдгар По — один из вдохновителей европейского символизма, прежде всего французского (Бодлер, Малларме, Верлен, Рембо).

Уолт Уитмен, великий новатор в области как тематики, так и формы, давший права гражданства верлибру, свободному стиху, оказал мощное воздействие на развитие поэзии XX в., в первую очередь англоязычной, а также испаноязычной (Р. Дарио, П. Неруда) и русской (В. Маяковский).

Марк Твен внес свежие краски в палитру сатирических и юмористических приемов европейской литературы. Хемингуэй, аккумулировав художественный опыт мировой классики от Стендаля и Флобера до Тургенева и Толстого, выработал свой неповторимый стиль, лаконичный, мужественный. Ему не только подражали как мастеру слова. Он вызывал жгучий интерес как яркая индивидуальность. О роли Хемингуэя в их становлении свидетельствуют многие русские писатели (К. Симонов, прозаики-«шестидесятники»). Своими оригинальными и смелыми экспериментами обогатил художественно-стилевые возможности прозы XX в. Джон Дос Пассос. Еще в начале 1930-х годов в СССР проходила дискуссия о его значении для советской литературы.

Факторами мирового литературного процесса стали романы Эптона Синклера, Синклера Льюиса, Фолкнера, Фицджеральда, Томаса Вулфа, Сэлинджера, Воннегута, Стейнбека, Уайлдера, Перл Бак, Маргарет Митчелл, Генри Миллера, Сола Беллоу, новеллистика Колдуэлла, поэзия Т. С. Элиота и Р. Фроста, пьесы Юджина О'Нила, Артура Миллера, Тенниси Уильямса, Эдварда Олби.

Писатели США на родине: изучение, издания. Сегодня книги о литературе США составляют целые библиотеки. Но так было не всегда. Американские авторы, создавшие такие шедевры, как пятитомный цикл о Кожаном Чулке, «Моби Дик», «Алая буква», «Песнь о Гайавате», «Листья травы», «Гекльберри Финн», откровенно недооценивались соотечественниками. Купер, Мелвилл, Готорн, Лонгфелло, Уитмен, Твен получили признание в Европе раньше, чем у себя на родине. Американский романтизм был по достоинству оценен в США лишь в 1920-е годы.

В 1930 г. в Йельском университете великий роман «Моби Дик» числился не по «ведомству» литературы, а в разделе «Цетология» (наука о китах). Присуждение Синклеру Льюису в 1930 г. Нобелевской премии стало не только данью автору «Бэббита», но и признанием того, что литература США вышла на общемировую арену. С тех пор американцы составили самую многочисленную «фракцию» среди Нобелевских лауреатов.

С заметным опозданием включило в сферу своих интересов американских классиков и университетское, академическое литературоведение США. На родине Твена в качестве «учебного» материала долгое время использовались только европейские писатели. Американская литература воспринималась на фоне великой литературы Великобритании как нечто «периферийное». В 1923 г. Дэйвид Герберт Лоренс (1885—1930), выдающийся английский писатель, автор всемирно знаменитого романа «Любовник леди Чаттерлей», писал в своей книге «Очерки классической американской литературы» (1923): «Нам привычно воспринимать старомодных американских классиков как авторов книг для детей. Их отличала “детскость”, с нашей точки зрения. Но речевая американ-

ская манера обладает необъяснимым для нас ароматом, который принадлежит исключительно Американскому континенту».

Постепенно американцы начали осознавать тематическую, эстетическую, стилевую самобытность своей литературы. Вехой в этом плане стал фундаментальный труд критика и филолога Генри Менкена «Американский язык» (1920). Затем помимо исследований об отдельных авторах стали выходить исследования обобщающего характера: В.Л. Паррингтон «Основные течения американской мысли» (1927 — 1930), Ван Вик Брукс «Создатели и искатели. История писателя в Америке» (1936 — 1952), монографии Перри Миллера «Дух Новой Англии» (1939), О. Матиссена «Американский Ренессанс» (1941) и др. Некоторые переведены на русский язык.

В настоящее время исследования проблемно-теоретического характера, равно как и монографии о каждом крупном американском писателе, труднообозримы. Более конкретно о некоторых тенденциях в изучении отдельных авторов в США и России сообщается в соответствующих главах и разделах, им посвященных.

Американские писатели: русский взгляд

Русско-американские литературные связи богаты и многообразны. Сегодня российская американистика, наука, изучающая литературу США, — одна из наиболее развитых и авторитетных ветвей отечественного литературоведения.

Открытие американской литературы: XIX — начало XX в. Американские авторы стали известны в России еще в конце XVIII — начале XIX в. Однако серьезное научное изучение литературы США имеет не столь долгую и по-своему драматическую историю. Такие писатели Нового Света, как Ирвинг и Купер, пришли в Россию в 1820 — 1830-е годы. Переводы произведений Ирвинга, Купера, а позднее По, Лонгфелло, Уитмена, Г.Джеймса сразу попадали в поле зрения писателей и критиков. Интересные пронизательные отзывы принадлежат Пушкину, Белинскому, Лермонтову, Достоевскому, Толстому.

Пафос аболиционистской литературы США был созвучен антикрепостническим настроениям русской литературы 1840 — 1850-х годов. Это объясняет сенсационный успех «Хижины дяди Тома» Бичер-Стоу. С середины XIX в. начались и первые живые контакты русских (Тургенев, Толстой, Горький и др.) и американских писателей. Американскую поэзию на русский язык переводили такие мэтры, как Бунин, Бальмонт, Брюсов, Чуковский и др.

Изучение литературы США: 1920 — 1930-е годы. Литература США сравнительно молода. И долгое время мы не знали ее так основательно, как литературу Англии, Франции, Германии и других стран Западной Европы. Настоящий бум в издании американских авто-

ров начался в России в первое десятилетие после революции. Правда, уровень переводов оставлял желать лучшего. Перелом в этом плане обозначился в 1930-е годы, когда в качестве переводчиков выступили И. Кашкин и представители его группы (Е. Калашникова, Н. Волжина, Н. Дарузес и др.). Увидели свет и работы пионеров нашей американистики: А. Старцева, А. Елистратовой, М. Мендельсона, И. Анисимова, С. Динамова. В пропаганде американских писателей активную роль стал играть журнал «Интернациональная литература». Правда, в оценках и характеристиках сказывалась идеологическая заданность, присущая отечественной критике и литературоведению тех лет. Она определялась и особой ролью США в мире, и характером советско-американских отношений. Интерес к американской литературе и культуре резко возрос в годы Второй мировой войны, когда две страны были союзниками в битве с фашизмом.

Годы «холодной войны». Однако вскоре после победы над нацизмом началась «холодная война», отмеченная не только военно-политическим, но и острым идеологическим противостоянием.

В США резко активизировалась деятельность печально известной Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности во главе с сенатором Маккарти. В условиях «шпиономании» гонениям подвергались все, кто подозревался в «прокоммунистических» симпатиях, левые, либералы. Эта участь не миновала и некоторых видных американских писателей. В СССР само понятие «американский» сделалось едва ли не синонимом всего негативного. Развернулась интенсивная кампания против «американского империализма», «буржуазной идеологии», «растленного западного искусства».

«Антиамериканский» поход органически соединился с гонениями на космополитов, это приобрело откровенно антисемитский характер.

Вышедший в 1947 г. под грифом Академии наук первый том «Истории американской литературы», написанный коллективом талантливых авторов (А. И. Старцев, А. А. Елистратова, Т. И. Сильман), подвергся в прессе разгрому с навешиванием политических ярлыков. Писатели, составлявшие цвет американской литературы (Хемингуэй, Стейнбек, Фолкнер, Райт, Ю. О'Нил, С. Льюис и др.), фактически оказались под запретом.

Официально признавалась лишь так называемая «прогрессивная» литература, сведенная к узкому перечню имен. Среди них, в частности, оказались Драйзер (вступивший незадолго до смерти в 1945 г. в компартию) и Говард Фаст, автор исторических романов, писатель радикальных убеждений. Наша критика поднимала последнего на щит до тех пор, пока в 1956 г., после разоблачения преступлений культа личности Сталина Фаст демонстративно не вышел из компартии и не обнародовал разоблачительную книгу о

тоталитаризме сталинистского типа под броским названием «Обнаженный бог» (1957).

Переломной в развитии нашей американистики стала пора «оттепели», начавшаяся во второй половине 1950-х годов, после XX съезда КПСС. Событием не только литературной, но и общественной жизни страны явился возобновившийся в 1955 г. после 12-летнего перерыва выход журнала «Иностранная литература» (он был закрыт в 1943 г.). В нем началась публикация постепенно «реабилитируемых» американских авторов (Хемингуэй, Стейнбек, Фолкнер, Синклер Льюис, Колдуэлл и др.). В 1957 г. был снят запрет со знаменитой книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир», «заточенной» в спецхран, несмотря на хвалебное предисловие В. И. Ленина. Сам Джон Рид сделался предметом пристального внимания литературоведов и историков. Вспомнили и о соратнике Джона Рида Альберте Рисе Вильямсе (1883—1962).

Одновременно шло освоение важнейших аспектов литературного процесса, малоизученного наследия крупных художников слова (Фицджеральд, Фолкнер, Томас Вулф, Генри Джеймс, Эмили Дикинсон и др.). Достоянием нашей читающей публики стали романы «Моби Дик» Мелвилла и «По ком звонит колокол» Хемингуэя. Был переведен и бестселлер Маргарет Митчелл «Унесенные ветром». (Он долго не издавался, поскольку его автору инкриминировали «идеализацию» рабовладельческого Юга.)

Активно стал изучаться и текущий литературный процесс в США. Увидели свет лучшие произведения Дж. Апдайка, Дж. Сэлинджера, К. Воннегута, С. Беллоу, Т. Уайлдера, Р. П. Уоррена и др. На российской сцене начали ставиться пьесы О'Нила, А. Миллера, Т. Уильямса, Э. Олби, Л. Хеллман.

С конца 1970-х годов стала выходить 50-томная «Библиотека литературы США». Вышли собрания сочинений М. Твена, Брет Гарта, Дж. Лондона, С. Льюиса, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, Дж. Стейнбека и др., разнообразные сборники, антологии, отдельные издания американских писателей на русском языке и на языке оригинала.

В изданиях книг американских авторов приняли участие лучшие переводчики (И. А. Кашкин, М. А. Зенкевич, Р. Я. Райт-Ковалева, Н. Галь, Е. Д. Калашникова, В. Голышев, О. Сорока, А. Я. Сергеев, В. А. Хинкис, И. А. Бернштейн и др.).

Параллельно развернулось плодотворное изучение творчества отдельных писателей, истории литературы США в целом (исследования Н. А. Анастасьева, С. Б. Белова, А. В. Ващенко, Т. Д. Венедиктовой, Б. А. Гиленсона, А. Ф. Головенченко, Т. И. Денисовой, Я. Н. Засурского, А. М. Зверева, Г. П. Злобина, И. В. Киреевой, М. П. Кизимы, М. М. Кореневой, Ю. В. Ковалева, Т. Е. Комаровской, М. О. Мендельсона, А. С. Мулярчика, О. О. Несмеловой,

А. Н. Николожкина, В. В. Прозорова, А. С. Ромм, А. К. Савуренок, А. И. Старцева, Е. А. Стеценко, Ю. В. Стулова, В. М. Толмачева и др.).

В начале 1960-х годов в Институте мировой литературы (ИМЛИ) РАН был создан сектор по изучению американской литературы. Его сотрудниками подготовлен целый ряд коллективных исследовательских трудов по актуальным проблемам истории литературы США и текущему литературному процессу. Эти публикации явились своеобразным прологом к созданию академической 7-томной «Истории литературы США» (к 2001 г. вышло 3 тома).

С конца 1980-х годов начался новый этап в развитии американистики, связанный с освобождением от идеологической ангажированности, стереотипов и диктата переменной политической конъюнктуры. Интенсифицировался перевод американских авторов различной идейно-эстетической ориентации, читателям «возвращены» многие имена и произведения.

Вышли биографические книги о Б. Франклине, М. Твене, У. Э. Б. Дюбуа, У. Фолкнере, Дж. Риде, Э. По, Дж. Стейнбеке, Т. Драйзере, Ф. С. Фицджеральде и др.

Систематически проводятся конференции по литературе США, а также комплексные конференции и семинары американистов. С 1970 г. выходит академический ежемесячный журнал «США. Экономика. Политика. Культура».

С 1960-х годов началась публикация на русском языке наиболее значительных трудов американских литературоведов (В. Л. Паррингтон, В. В. Брукс, М. Гайсмар, М. Каули и др.). В 1977—1979 гг. был осуществлен перевод на русский язык фундаментального труда коллектива американских ученых «Литературная история Соединенных Штатов Америки».

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС
ОТ ПЕРВЫХ ПОСЕЛЕНИЙ ДО ГРАЖДАНСКОЙ
ВОЙНЫ (1600—1865 гг.)

ОБЗОРНАЯ ГЛАВА

Колонии в XVII в.: заря национальной литературы. — Раннее Просвещение: феномен Франклина. — Зрелое Просвещение: публицистика Джефферсона и Пейна. — На исходе XVIII в.: становление поэзии. — Зарождение художественной прозы: Чарлз Брокден Браун. — Ранний романтизм: время надежд. — Вашингтон Ирвинг: возвращение Рип Ван Винкля. — Поздний романтизм: время испытаний. — Ральф Уолдо Эмерсон: к высотам духа. — Генри Торо: одинокий революционер. — Бичер-Стоу: хижина, простоявшая полтора столетия.

Колонии в XVII в.: заря национальной литературы

С начала XVII в. на североамериканском континенте стали высаживаться и основывать первые колонии и общины переселенцы из Европы, прежде всего из Англии. Они положили начало американской культуре. На первых порах она была малооригинальна, находилась под сильным влиянием метрополии, однако постепенно начала приобретать черты национального своеобразия, что было обусловлено новой реальностью, которую она запечатлела.

Первые колонии. В 1606 г. из Лондона к берегам североамериканского континента отправились три судна с переселенцами. Их напутствовал патетическими стихами поэт Майкл Дрейтон. Руководил экспедицией Джон Смит (John Smith, 1580—1631), путешественник, мореплаватель. Искатель приключений, оставивший дом в 16-летнем возрасте, чтобы стать солдатом удачи, он отличился в нескольких европейских войнах, сражался в рядах австрийской армии против турок. Попав в плен, бежал и нашел пристанище на Дону у «московитов».

Командуя флотилией, он достиг побережья Виргинии в районе Джеймстауна, где создал укрепленный район. Обладая не только организационными способностями, мужеством воина и морехода, но и литературным даром, он написал первую книгу, посвященную Америке, — «Правдивый рассказ о событиях в Виргинии» (A True Relation of Virginia, 1609), добротное документаль-

ное повествование очевидца и жителя самого раннего поселения на американской земле.

Смит еще не раз пересекал Атлантику в обоих направлениях, основал несколько новых колоний, получил титул «адмирал Новой Англии», выпустил несколько книг, в которых восхвалял красоты североамериканской природы и обильные богатства края. Тепло писал он и о коренных жителях Северной Америки, индейцах, которые не раз выручали страдавших от голода первых поселенцев. Смит создал образ замечательной индейской девушки Покахонтас, дочери местного вождя Похатана. Благодаря ей была дарована жизнь Смиту, когда он попал в плен. В дальнейшем Покахонтас была захвачена англичанами, приняла христианство, вышла замуж за колониста Дж. Рольфа и помогла погасить конфликт колонистов и индейцев. Уехав с мужем в Англию, она была там принята с почестями и представлена королю и королеве. Образ Покахонтас прочно вписан в национальную историю США; среди ее потомков — вторая жена президента США Вудро Вильсона. Судьба Покахонтас овеяна легендами, она стала предметом внимания ряда американских писателей.

В начале XVII в. появились колонии и в южной части Атлантического побережья Северной Америки: в них стало функционировать местное управление, предпринимались попытки реализации пока еще скромной автономии от власти британского монарха.

«Мейфлауэр»: колонисты-пуритане. Исторической датой национального масштаба стало прибытие в 1620 г. в Америку на трехпалубном парусном судне «Мейфлауэр» (Mayflower) 120 пилигримов, основавших Плимутскую колонию. Копия этого судна построена в 1957 г. и стоит на вечном приколе в гавани г. Плимута штата Массачусетс. Плимут стал своеобразным очагом североамериканской культуры и литературы. В Америке есть понятие «первые переселенцы». «Мои предки прибыли на “Мейфлауэре”», — говорят немногие американцы, которые могут похвастаться древностью своей родословной.

На первых литературно-публицистических произведениях, созданных в Америке в XVII — начале XVIII в., лежит печать пуританизма. Новоприбывшие из Англии пуритане были людьми, которые разуверились в возможности вернуть англиканскую церковь у себя на родине к ее истинным, первоначальным христианским ценностям. Америка виделась им опытным полем для создания теократического общества, дающего пример всему христианскому миру. Себя они объявили «избранным народом».

Жертвы гонений на родине, пуритане, особенно на раннем этапе, оказавшись у власти в колониях, выказали нетерпимость к иным религиозным конфессиям. Самыми жестокими мерами, включая тюрьмы и виселицы, они пресекали ересь, инакомыслие

и вообще любые отклонения от истинного христианства в их толковании.

Литературная продукция этой эпохи скромна. Но родилась она не на пустом месте. Колонисты несли с собой художественный опыт Старого Света. Существовала и самобытная культура доколониальной эпохи, прежде всего индейских этносов.

Аборигены же выработали систему художественных ценностей, основанных на гармонии с природой, на понятиях справедливости и равенства. Этот аспект особенно ощутим в «Песне о Гайавате» Лонгфелло, в которой использован индейский фольклор. Художественный опыт индейских культур обогатил поэтику американской литературы.

Теологическая литература. В XVII в. американская словесность, окрашенная в тона пуританизма, в основном представлена такими жанрами, как проповеди, трактаты философско-теологического характера.

Этот аспект наиболее отчетливо представлен в трудах трех поколений семейства Мэзеров, прославившихся как литераторы-теологи. Основатель этой литературной династии *Ричард Мэзер* (Richard Mather, 1596—1669) считался влиятельным теологом. Он был одним из составителей «Массачусетской книги псалмов» (Bay Psalm Book, 1639), первого сочинения, увидевшего свет в колониях. Его сын *Инкрис Мэзер* (Increase Mather, 1639—1723) с детства обнаружил выдающиеся интеллектуальные способности, стал проповедником, лектором, выполнял дипломатическую миссию как посланник Новой Англии при дворе Якова II, оставил более полутора сотен сочинений. Принимал участие в известном процессе над «ведьмами» в Салеме (1691—1692). И. Мэзер иллюстрировал положения демонологии, важного аспекта пуританского вероучения, согласно которому злые умыслы сатаны негативно влияют на людей, в частности стимулируя появление сектантских общин. Этой проблеме посвящен его главный труд «Удивительные знамения» (Remarkable Providences, 1684).

Другой известный автор, сын Инкриса Мэзера, *Коттон Мэзер* (Cotton Mather, 1663—1728) оставил более 400 теологических трудов, среди которых фундаментальное исследование, посвященное истории Новой Англии «Великие деяния Христа в Америке» (Magnalia Christi Americana, 1702). В основе книги — биографии наиболее значительных деятелей пуританизма в Новой Англии.

Представителей всех трех поколений Мэзеров, особенно Инкриса и Коттона, страстных и непреклонных в религиозной вере, отличал энергичный, динамичный стиль, восходящий к поэтике проповедей.

Уильям Брэдфорд. Первые светские литераторы. Параллельно происходит формирование светской литературной традиции. Это

записи, этнографические очерки об освоении земель и территорий Нового Света. Сами их названия красноречивы: «Виргиния и Мериленд» (1656) Гая Гамонда; «Характерные черты провинции Мериленд» (1666) Джордана Олсона; «Правдивый отчет о кораблекрушении и спасении сэра Томаса Гейтса...» (1610) У.Стречи; «Письмо, посланное в Англию с островов Саммерса» (1615) Льюиса Хьюза и др.

Среди колонистов появляются и первые крупные литераторы, прежде всего Уильям Брэдфорд (William Bradford, 1590—1657). Некоторые критики называют его «отцом» американской истории. Он родился в фермерской семье, в отроческие годы протудировал Библию, изучил древнегреческий и древнееврейский языки, проникся пуританским духом и в числе пилигримов на «Мейфлауэре» ступил на американскую землю. В 1621 г. его избрали губернатором колонии. Обретенный политический и хозяйственный опыт позволил ему совместно с Эдвардом Уинслоу создать одно из самых значительных произведений раннеколониальной эпохи — «Описание, или Дневник возникновения и существования английской колонии, обосновавшейся в Плимуте в Новой Англии» (A Relation of Journal of the Beginning and Proceedings of the English Plantation Settled at Plimouth in New England, 1622). В ней рассказывалось о тяжелых испытаниях, выпавших на долю пилигримов, о голоде, от которого их спасли индейцы, о постройке первых деревянных жилищ и укреплений (организатором последних был Майлс Стэндиш, ставший позднее героем поэмы Г. У. Лонгфелло «Сватовство Майлса Стэндиша», 1856).

Роджер Уильямс: пуританский мыслитель и христианский вольнодумец. Видным художником слова и мыслителем раннеколониального периода, культурным деятелем Новой Англии был Роджер Уильямс (Roger Williams, 1603—1683). Уроженец Лондона, сын портного и торговца тканями, после окончания Кембриджского университета (1627) служил священником англиканской церкви, но затем испытал сильное влияние пуританизма. Человек демократических убеждений, он сблизился с левеллерами, представителями радикального крыла приближающейся английской революции. Подобные воззрения во многом разделял Джон Мильтон.

В 1631 г. Р. Уильямс переехал в Америку, в Массачусетскую колонию. Сторонник революционного крыла в пуританизме, человек бескомпромиссный в своих убеждениях, он вступил в конфликт с местными религиозными ортодоксами, теократической верхушкой. Придерживаясь широких демократических воззрений, он ратовал за то, чтобы христианская концепция равенства распространялась на всех людей независимо от цвета кожи, защищал права индейцев, у которых белые колонисты отбирали земли. За

это он подвергался травле со стороны теократов, которые в 1635 г. выселили его из колонии. Некоторое время Уильямс укрывался в индейских поселениях. В дальнейшем сыграл положительную роль в урегулировании конфликта между колонистами и индейским племенем пекодов.

Р. Уильямс был первым исследователем индейской культуры, диалектов, нравов, традиций. Этот материал составляет его книгу «Ключ к языкам Америки» (*A Key into the Languages of America*, 1643). Р. Уильямс, пуританский мыслитель, был христианским вольнодумцем, исполненным воинствующего духа, поборником свободы личности, веротерпимости, непримиримым к насилию над личностью. Известный историк, философ и литературовед В. Л. Паррингтон писал: «Дух христианского братства — сердечный, человечный, любвеобильный, чуждый какому бы то ни было принуждению — соединился у Уильямса с восторженным мистицизмом — мечтой о тесном личном союзе с Христом...»¹ По мысли В. Л. Паррингтона, Р. Уильямс ратовал за веротерпимость, за отделение церкви от государства, а это была проблема в большей мере политическая, чем религиозная. Таким образом, он внес «ценнейший вклад пуританизма в развитие американской политической мысли». В своих сочинениях, облеченных в форму религиозных трактатов, Р. Уильямс делал акцент на решении общественно-политических вопросов в духе гуманности, свободы личности и концепции народовластия. Р. Уильямс во многом опередил свое время: он предугадал те принципиальные идеи, которые в пору Американской революции 1776—1783 гг. были положены в основу «Билля о правах» и «Декларации независимости».

Анна Брэдстрит. У истоков американской поэзии стоит Анна Брэдстрит (*Anna Bradstreet*, 1612—1672). Дочь английского аристократа Томаса Дадли, губернатора колонии Массачусетс, родилась в Лондоне, вышла замуж в 16 лет за Саймона Брэдстрита, а два года спустя, оставив комфортабельный дом, вместе с отцом и мужем отправилась в Америку. Там, отрывая время от ухода за восемью детьми и от хозяйственных забот, она занималась самообразованием, жадно читала и испытывала силы в увлекшем ее сочинении стихов. Один из ее родственников без ведома поэтессы издал в Лондоне сборник «Десятая муза, только что явившаяся в Америке» (*The Tenth Muse Lately Sprung up in America*, 1650). Второе издание вышло уже посмертно в Бостоне в 1678 г., а научно откомментированное — лишь в 1867 г. Стихи Брэдстрит, тепло встреченные в Англии, несли влияние поэтики «метафизиков», в частности Джона Донна, равно как и мастеров позднего Возрождения.

¹ Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли: В 3 т. — М., 1961. — Т. 1. — С. 112.

дения, например Филипа Сидни, которому она посвятила элегию. В стихах о Сидни высказывается смелая для того времени мысль о высоком назначении поэта, сравниваемого с великими монархами и полководцами. Помимо поэм на историко-философские темы в сборнике были две интересные группы стихотворений. Первая составила цикл «Созерцания» (Contemplations), в который вошли медитации о бренности и быстротечности земной жизни, пагубности греховных соблазнов и др.

Исполненный греха, без разума и воли,
Не прочен и тщеславен человек.
Куда ни погляди — одни утраты, боли
Ему терзают плоть и душу целый век,
Едва уйдут они — на смену им иные.
Все в мире для него страдания сплошные:
Его труды, враги, любимые, родные.

(Пер. Г. Русакова)

Погружалась Анна Брэдстрит и в мир личных семейных переживаний («Моему дорогому и любящему мужу», «Эпитафия моей дорогой и досточтимой матери», «Памяти моей дорогой внучки Элизабет Брэдстрит» и др). Особенно дорог ей был мотив супружеской верности и любви:

Две наши жизни прожиты в одной.
Бывал ли кто, как ты, любим женой?
Найдется ли счастливее жена?
Не ровня мне средь женщин ни одна.

(Пер. Г. Русакова)

Эдвард Тейлор: крупнейший поэтический голос первых колоний. Почти неизвестный при жизни Эдвард Тейлор (Edward Teylor, 1642—1725) сегодня по праву считается крупнейшим американским поэтом колониальной эпохи. Юные годы он провел в Англии, в 1668 г. переехал в Америку, завершил образование в Гарварде, после чего служил священником в небольшом городке Уэстфильде в Массачусетсе. Чтение проповедей Э. Тейлор перемежал созданием стихов в жанре медитаций на религиозно-библейские темы. Как и Анна Брэдстрит, он творил в духе поэтов-метафизиков, обладая достаточно высокой стихотворной техникой. Суровые и холодные пуританские доктрины глубоко и взволнованно были пережиты поэтом. Он не догматик-проповедник, а лирик, обнажающий свою душу (сб. «Приготовительные медитации», Preparatory Meditations before My Approach to the Lords Supper, 1682—1725). Страстно прославляя Бога и его благодеяния, он безжалостно бичует собственную греховность:

Опять ропшу я! Я ропшу опять!
О, горе мне! Есть сердце ли грязней?
Се срамный хлев, помоечная кадь,
Навозна куча, выплодок слепней,
Грязь подноготная, гнездо гадюк,
Сосуд с отравой и грехов сундук.

(Пер. А. Эппеля)

Стихи Тейлора были обнаружены только в 1937 г. и изданы два года спустя. Полностью его наследие было опубликовано лишь в 1960 г., что позволило в должной мере оценить значимость и масштаб этого интересного поэта.

Американская литература XVII в. переживала стадию становления, когда формировались исподволь некоторые важные темы и жанры; она еще не выдвинула международно-значимых фигур. Долгое время словесность раннеколониального периода вообще была мало известна и лишь впоследствии стал очевиден вклад сделанный первыми литераторами. Но глубинные процессы, происходившие тогда, были значимы. По словам В. Л. Паррингтона, «борьба за демократию в церкви предшествовала борьбе за политическую демократию, но она развернулась в следующем столетии».

Раннее Просвещение: феномен Франклина

XVIII в. — важнейшая эпоха в истории США. На исходе этого столетия в результате Войны за независимость (1776—1783 гг.), носившей революционный характер и подготовленной всем характером социально-экономического развития колоний, стало формироваться американское государство, его основные институты. На североамериканском континенте раньше, чем где бы то ни было в Европе, родилась демократическая республика. В конце XVIII в. колонисты стали называть себя американцами. В XVIII в. литературные очаги в отдельных колониях начали сливаться в единую национальную литературу.

Как и Западная Европа, Америка знала эпоху Просвещения. Обладая общими чертами, присущими этому широкому интеллектуально-философскому и художественному течению, американское Просвещение отличалось своей национальной спецификой. Оно было обусловлено конкретными историческими задачами, стоявшими перед колониями. Просветительские идеи из Европы, прежде всего из Франции, находили за океаном благодарную аудиторию. Однако в отличие от западноевропейских просветителей, ориентированных на низвержение феодализма и его идеологической системы, американцы, не знавшие сословного нера-

венства, черпали из «Общественного договора» Руссо идеи народовластия: они боролись с британской короной во имя достижения национального суверенитета.

Менялся общий характер литературного развития. Если в XVII в. господствовали сочинения, ориентированные на теологические проблемы, а в центре внимания оказывались острые дискуссии по вопросам веры, то теперь в литературу вошла живая политическая злободневность. В разнообразном литературном наследии Просвещения преобладают публицистические жанры отчетливой политико-идеологической «заданности»: памфлеты, трактаты, речи, декларации, записки, философские трактаты. Обогащается и стилистика американской литературы; в публицистике присутствует широкая палитра приемов: патетика, сатирическое заострение, юмор, гневные инвективы. Впрочем, идеологическая «заданность» присутствует и в ранних образцах прозы и поэзии. В американском Просвещении выделяются два этапа: раннее и зрелое. Условным «водоразделом» здесь служат 1750-е годы.

Джонатан Эдвардс. Впечатляющей фигурой раннего этапа американского Просвещения, во многом его предтечей стал Джонатан Эдвардс (Jonathan Edwards, 1703—1758), философ, теолог, публицист, религиозный мыслитель, давший художественно-яркое выражение пуританского мировидения. Выходец из семьи священника, Эдвардс выказал выдающиеся способности и пытливость ума, проявляя, между прочим, интерес к проблемам естествознания («Заметки о естественной науке», «О насекомых»). Однако он пошел по пути отца, став миссионером и преподавателем. Пафос его произведений — непререкаемая власть Создателя. В статье «О бытии» Эдвардс утверждает, что Вселенная — это и есть Бог. Он исполнен неизъяснимой благодати, но непримирим к грехам (трактаты «Божественный и сверхъестественный свет», «В защиту великой христианской доктрины первородного греха», *The Great Christian Doctrine of Original Sin Defended*, 1758; «Образы и тени Божественных предметов», *Images; or, Shadows of Divine Things*; «Трактат о религиозных чувствах», *Treatise Concerning Religious Affections*, 1746). Эдвардс был художником, обладавшим ярким стилем. Он утверждал в качестве высшей цели формирование гуманной человеческой личности; в этом плане он предварял воспитательные концепции просветителей, прежде всего Франклина.

Бенджамин Франклин: «человек, сделавший себя». Есть люди, в которых «отразился век», которые счастливым образом воплощают в себе лучшие национальные черты своего народа. Таков Бенджамин Франклин (Benjamin Franklin, 1706—1790), одна из «ключевых» фигур не только XVIII столетия, но и всей истории США. Он был энциклопедической личностью: великим ученым-физиком (исследовал проблемы электричества, изобрел камин, гро-

моотвод, сделал много других открытий); организатором науки и высшего образования (издавал газету «Нью Ингленд Курант», основал первую в Америке библиотеку по подписке, Текстильный университет, стал первым президентом Американского философского естественно-научного общества); государственным мужем (4 июля 1776 г. вместе с другими «отцами основателями» (Founding Fathers) (Дж. Вашингтоном, Т. Джефферсоном и др.) подписал Декларацию независимости (Declaration of Independence); дипломатом (был послом США в Париже, где заключил франко-американский договор, который подвиг Францию стать союзником в борьбе колоний против Англии, в 1783 г. подписал англо-американский мирный договор); философом, журналистом, писателем, издателем. Основными качествами Франклина начиная с ранних лет и до последнего дня его долгой жизни были неутомимая работоспособность, неиссякаемая энергия, самодисциплина, трезвый расчет. Он явил классический пример человека, «сделавшего себя» (self-made man), тип образцового американца, добившегося всего исключительно благодаря неустанному труду.

Франклин вышел из семьи ремесленника, который эмигрировал в Америку из Англии. В семье было 17 детей. Подростком работал в мастерской отца, занимаясь изготовлением свечей и варкой мыла. Позже сделался учеником в типографии брата. Физический труд давал скудную пищу уму юноши любознательного и пытливого. С ранних лет во ФранкLINE проявилась тяга к самообразованию, к расширению знаний. Он отдавал книгам каждую свободную минуту, особенно хорошо был начитан в античной литературе, самостоятельно овладел несколькими языками, в том числе латинским.

В итоге принципы самовоспитания, работы над собой, которым Франклин с первых осознанных в жизни шагов следовал с редкой целеустремленностью, стали для его соотечественников столь же значимы, как и разнообразные сочинения, им созданные. Литературная, научная и общественная деятельность Франклина была неотделима от его человеческой, творческой индивидуальности.

Литературная деятельность. С детства Б. Франклин писал стихи, правда, малоудачные. Были у него и проблемы со стилем. Тогда он стал его совершенствовать, подражая признанным мастерам эссеистической манеры, в частности Аддисону. Франклин сначала испытал себя как журналист; в 16 лет он пробился в печать с первой газетной заметкой. В течение почти четверти века он публикует одно из своих самых значительных сочинений — «Альманах бедного Ричарда» (Poor Richard's Almanac, 1732—1758). Это была серия нравоучительных очерков, которые связывались «сквозной» фигурой Ричарда, выходца из «третьего сословия». В «Альманахе» обсуждались вопросы географии, календарь сельхозработ;

он был адресован прежде всего простым труженикам, земледельцам и ремесленникам. Ричард — живая личность, наделенная характером и своей речевой манерой. Это своеобразный персонаж-маска, сентенции и афоризмы которого были безусловно близки самому Б. Франклину. При этом популярностью пользовалась часть «Альманаха», называвшаяся «Путь к изобилию» (*The Way to Wealth*, 1757). В ней Ричард рассуждал о ценности таких качеств, как бережливость, осторожность, находчивость, умение ясно выражать свою мысль, а главное — умножать накопленное. Из этого, однако, не следует, что Франклин, солидаризирующийся со своим персонажем, был чуть ли не апологетом обогащения как главной цели бытия: заметно, что в сентенциях Ричарда на этот счет присутствуют ирония и юмор, а склонность к тому, чтобы набивать кошельки в ущерб всем прочим устремлениям, не вызывает у него восторга.

Выступал Франклин и в жанре притчи («Искусство видеть приятные сны», «Нравственность игры в шахматы»). В притчах писатель предлагает читателям рецепты жизненной мудрости. Залог счастья в способности довольствоваться скромными благами бытия, мужественно переносить удары судьбы, жить радостями сегодняшнего дня, а не уповать на блаженство в ином мире. В публицистических сочинениях Франклина-просветителя отчетливо выражено гуманистическое начало: писатель осуждает рабство как «жестокое унижение человеческой природы», требует запрещения работорговли, выступает в защиту коренного населения континента — индейских племен.

«Автобиография»: «я выбился из бедности». Главный труд Франклина-писателя — его «Автобиография» (*Autobiography*) — начат в 1771 г. и остался незавершен. Повествование доведено до 1757 г. Первоначально «Автобиография» (в подлиннике «Мемуары») была опубликована в Англии, Германии и Франции; на родине Франклина она увидела свет только в 1818 г.; полный же текст произведения появился в XX в. Франклин фактически был основоположником того мемуарно-автобиографического жанра, который в дальнейшем стал одним из главенствующих в литературе США.

«Я выбился из бедности к известности» — в этой формуле — пафос жизнеописания Франклина. Он снимал ореол исключительности со своей жизненной судьбы, делал ее предельно конкретной, приближал себя, прославленного мужа, к простому читателю, показывал в духе просветительской идеологии реальные возможности, заложенные в каждом для того, чтобы достичь успеха. В бесхитростной, нарочито суховатой манере автор «отчитывается» о своем жизненном пути, бедной многодетной семье, непрестанном труде, разного рода злоключениях, об успехе, добываемом исключительно благодаря способностям, а не происхожде-

нию или наследственным привилегиям. Все это отвечало сути просветительских идей, выдвигавших на передний план способности индивида, а не знатность происхождения. Франклин рассматривал свою автобиографию как наглядный и полезный образец, адресованный сыну, равно как и многим другим молодым соотечественникам.

Герой «Автобиографии» — человек завидной воли и целеустремленности. Он подчиняет свою жизнь реализации тринадцати добродетелей, основными из которых являются воздержание, молчание, порядок, бережливость, трудолюбие, целомудрие. Он ежедневно занимается самоконтролем, следя за тем, насколько успешно эти правила выполняются, проводит специальные тренировки, чтобы выработать в себе названные добродетели, даже выставляет себе оценки.

Немного найдется произведений, герой которых исполнен подобной целеустремленности и увлеченности. Франклин отвергает паразитизм и порочность аристократии. Правда, иногда создается впечатление, что герой «Автобиографии» чрезмерно рассудочен, что ему «противопоказаны» эмоции; это дало основание некоторым литераторам романтической ориентации иронизировать над сухим рационализмом Франклина. Но согласиться с этим полностью трудно. Франклин жил напряженной внутренней жизнью. Просто он не желал делать повествование обнаженно-исповедальным. Духовные сомнения, переживания, внутренняя борьба — все эти стороны личной жизни, куда Франклин не хотел пускать читателя, исключены из повествования. В нем главенствует культ трезвой рассудительности, культ Разума.

Значение Б. Франклина: «невозмутимый и мощный разум». Создатель «Автобиографии» дал художественно-конкретное, словно аккумулярованное в одной человеческой судьбе воплощение просветительских идей. Впрочем, жизненная философия Франклина, несущая отчетливый отпечаток своего времени, исполнена и более широкого, общечеловеческого смысла. Американец пуританской закваски, он имеет немало точек соприкосновения с великими французскими мыслителями Вольтером и Руссо. В его ясной и прозрачной повествовательной манере заметно влияние Дефо и Аддисона; это и понятно, учитывая опыт Франклина-журналиста.

Знаменитый английский философ Дэвид Юм полагал Франклина «первым великим литератором Америки». Соотечественник Франклина, знаменитый философ и эссеист Ральф Уолдо Эмерсон восхищался его «невозмутимым и мощным разумом», «в высшей степени практическим и полезным».

Франклин стал «американским мифом», визитной карточкой Нового Света, возвестившего о себе миру, иллюстрацией того, что «новый человек», выходец из «третьего сословия» может быть

кузнецом своего счастья¹. «Этот рядовой американец, — размышлял выдающийся английский романист Дэйвид Герберт Лоренс, — этот суховатый интеллеktуал, этот скромный демократ сделал больше для разрушения старой феодальной Европы, чем любой русский нигилист».

«Человек рождается после своей смерти», — заметил как-то Франклин. Ему самому выпала более счастливая доля: он познал великую славу при жизни.

Франклин был первым американцем, получившим известность в России уже в 1750-х годах. Он поддерживал связи с русскими учеными, высоко ценил Ломоносова. Франклину, человеку, «исторговавшему гром с небес и скипетр из рук царей», воздал хвалу в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радишев.

Зрелое Просвещение: публицистика Джефферсона и Пейна

Война за независимость. Начиная с 1750—1760-х годов вместе с ростом экономического потенциала колоний, укреплением самосознания американцев неумолимо углубляются их разногласия с метрополией. Опасаясь конкуренции и политического влияния колоний, англичане оказывают на них давление, увеличивают налоги, запрещают производство ряда товаров, осуществляют прямые репрессивные меры. В ответ колонисты создают ряд тайных революционно-патриотических обществ. Дело доходит до жестких столкновений с властями: яркий пример тому — знаменитое так называемое «бостонское чаепитие» (1773). В 1775 г. 13 колоний собираются для совместных действий на I Континентальный конгресс. Весной 1775 г. происходят первые боевые столкновения повстанцев с королевскими войсками. Начинается война за независимость, которая шла с переменным успехом: армией повстанцев командовал генерал Джордж Вашингтон, будущий первый президент страны. В 1776 г. была обнародована Декларация независимости, документ огромной исторической важности. В результате удачных переговоров, которые провел в Париже Франклин, в 1778 г. Франция объявила войну Англии. Вскоре на стороне колонистов выступили Испания и Голландия. Россия провозгласила вооруженный нейтралитет. Российское же общественное мне-

¹ Правда, некоторым писателям романтического склада с их антипатией к буржуазной практике Франклин показался излишне прагматичным и рациональным. Шарль Бодлер отозвался о нем как об «изобретателе морали прилавка». Герман Мелвилл писал, что Франклин был одарен всеми возможными талантами, кроме, пожалуй, одного, поэтического. Подобное мнение разделяли и некоторые другие романтики. Французский критик Сент-Бев сетовал: «...Он сводит все к арифметической реальности, не оставляя места для игры воображения».

ние склонялось на сторону американцев. Радищев воспел борьбу колонистов в оде «Свобода». По Версальскому договору 1783 г. Англия признала независимость США. В 1799 г. была принята Американская конституция. Вторая англо-американская война 1812—1814 гг. также принесла победу американцам, что окончательно упрочило позиции молодого государства.

Литературная продукция эпохи, как и бывает в пору кризисов, — это прежде всего произведения публицистического характера, ярко выраженной политической окраски, живой отклик на текущие события: их пафос — утверждение идеалов свободы и национальной независимости, осуждение британского господства.

Публицистика этой эпохи представлена двумя выдающимися фигурами Томасом Джефферсоном и Томасом Пейном: государственные деятели, они равно принадлежат истории политической мысли, философии и литературы.

Томас Джефферсон: творец Декларации независимости. Рядом с Бенджамином Франклином по масштабу деятельности, энциклопедизму стоит Томас Джефферсон (Thomas Jefferson, 1743—1826), третий президент Соединенных Штатов (1801—1809 гг.). Его главная историческая заслуга — написание по поручению специальной комиссии текста Декларации независимости. В ней в концентрированной форме выражено революционное ядро просветительской идеологии — концепция прав человека и народовластия: «Мы исходим из той очевидной истины, что все люди созданы равными и наделены Творцом определенными неотъемлемыми правами, к числу которых относятся право на жизнь, свободу и стремление к счастью; что для обеспечения этих прав люди создают правительства, черпающие свои законные полномочия в согласии управляемых, и что всякий раз, когда та или иная форма правления становится губительной для этих целей, право народа — изменить или упразднить ее и создать новую систему правления...»

Показательно, что определяя «естественные права» человека, Джефферсон берет на вооружение формулу Локка: «жизнь, свобода и собственность». Но он ее корректирует и понятие «собственность» заменяет на «стремление к счастью».

Идеи Декларации были продиктованы Джефферсону его жизненным опытом. Выходец из состоятельной семьи, получивший блестящее образование, он рано включился в напряженную политическую жизнь колонии Виргиния, сблизившись с теми кругами, которые противостояли британскому господству. В 1774 г. он публикует памфлет «Обобщенный взгляд на права британской Америки» (A Summary View on the Rights of British America). Его пафос — в доказательстве того, что английский парламент утратил свою легитимность на территории колоний. В своих сочинениях Джефферсон осуждал рабство, ратовал за веротерпимость, отде-

ление церкви от государства. И в этом плане он был близок к Франклину, которого, кстати, заменил на посту посла во Франции.

«Заметки о штате Виргиния»: «аграрная демократия». В историю и литературу Джефферсон вошел одним из главных своих сочинений «Заметки о штате Виргиния» (Note on the State of Virginia, 1787). В отличие от многочисленных «заметок» и «записок» чисто этнографического характера, появившихся в XVII веке, Джефферсон существенно обогащает этот жанр: он не только дает серьезный анализ социально-политической ситуации в этом штате, но и в очередной раз осуждает невольничество как противоречащее понятиям справедливости — он излагает существо своей политической философии, получившей название «джефферсоновской», или «аграрной демократии». Он убежден, что наиболее эффективна и органична для Америки аграрная экономика, в центре которой — фигура фермера. «Те, кто возделывают землю, — писал он, — являются избранным народом Божиим, если только Бог когда-либо создавал избранный народ, душу которого он сделал исключительно вместилищем истинных и великих добродетелей». Исходя из наличия свободных земель в США, он полагал, что «гражданам лучше трудиться в поле, чем стоять у верстака или колеса прялки, ибо промышленное производство связано с угнетением и порчей нравов». Согласно Джефферсону, политическая демократия способна обеспечивать права и процветание простого человека. По словам В. Л. Паррингтона, «за фигурой Джефферсона, мыслителя с головой аристократа на плечах плебей, стояла философия новой эпохи и молодого народа...»

«Ненавидеть насилие над человеческим сознанием». В галерее американских президентов по значимости и масштабу Джефферсон равен Аврааму Линкольну. При вступлении на этот высший пост в стране он так выразил свое кредо: «Мудрое и бережливое государство, которое будет пресекать поползновения людей причинять друг другу вред и в то же самое время гарантирует им свободу трудовой деятельности и совершенствования и не попытается отнять у тружеников заработанный ими хлеб — вот каким должно быть хорошее государство, которое необходимо нам для обретения полного счастья». Удалившись после окончания второго срока президентства от государственных дел в свое поместье, он много сил отдает делу просвещения. На своей могиле он велел выбить надпись, из которой следовало, что он считает своими тремя главными достижениями: это написание Декларации независимости, утверждение религиозной свободы, открытие университета в штате Виргиния. Ему принадлежит и знаменитое высказывание: «Я поклялся перед алтарем Господним всегда ненавидеть всякую форму насилия над человеческим сознанием». Его научное и литературное наследие составляет 60 томов. В числе наи-

более глубоких исследователей Джефферсона был Джон Дос Пассос, поборник демократических принципов, не только прозаик и публицист, но и историк. Влияние идей Джефферсона заметно в творчестве Уитмена, Сэндберга, Стейнбека.

Томас Пейн: нестигаемый радикал. Другая крупнейшая фигура зрелого Просвещения в США, его радикального крыла — Томас Пейн (Thomas Paine, 1737—1809), политический деятель, революционер, публицист, человек драматической судьбы. Он родился в Англии в семье бедного ремесленника, в 13 лет вынужден был оставить школу, чтобы зарабатывать себе на жизнь. Он переменил в нескольких городах ряд профессий: лавочника, учителя, торговца табаком и др., разорился и прошел через два скоротечных неудачных брака. В 1772 г. опубликовал первый памфлет, обращение к парламенту с призывом повысить заработную плату трудящимся. Встреча с Франклином, который произвел на Пейна неизгладимое впечатление, побудила его в 1774 г. поехать в Америку, в Филадельфию. Там он начал сотрудничать в газете «Пенсильвания мегезин» (Pennsylvania Magazine) и опубликовал свой памфлет «Здравый смысл» (Common Sense, 1776), где требовал незамедлительного провозглашения независимости в то самое время, когда еще обсуждали возможности и способы проведения необходимых реформ. Памфлет был продан в беспрецедентном для того времени количестве экземпляров, около 100 тысяч, и оказал глубокое влияние на умы современников. С полемической страстностью он доказывал, что Англия эксплуатирует колонии, что освобождение от власти метрополии отвечает чаяниям американцев. Как истинный республиканец он срывал покров святости с королевской особы, с Георга III, вызывавшего всеобщую неприязнь. «Республиканская форма правления, — писал он, — наилучшая, потому что базируется на природных принципах». Это был один из самых эффективных призывов к восстанию против короны.

Пейн-памфлетист. В годы Войны за независимость Пейн — солдат армии Вашингтона. Но самым действенным оружием его в это время было перо. Как журналист в период с декабря 1776 г. по апрель 1783 г. он выпустил 13 памфлетов под названием «Американский кризис» (American Crisis, 1776—1783): Пейн писал их, положив листы бумаги на барабан. Памфлеты запечатлели разные этапы войны, горечь поражений на раннем этапе, наметившийся перелом, победы в финальной части. Не случайно Вашингтон распорядился зачитывать памфлеты перед каждым подразделением. «Бывают времена, когда испытывается дух людей», — писал Пейн. Эти крылатые слова одушевляли все его выступления. В тяжкие периоды войны он стремился одолеть уныние, вселить бодрость и веру в свои силы. «Тиранию, так же как и ад, нелегко победить... Друзья, не шадите себя! Никакие усилия,

никакой труд не могут считаться чрезмерными для выполнения задачи, которую мы на себя возложили...» В период Войны за независимость Пейн создал знаменитую революционно-патриотическую песню «Дерево свободы» (The Liberty Tree, 1775), центральный образ которой исполнен символического значения. Песня перекликается с не менее прославленным стихотворением Р. Бернса «Есть дерево свободы, брат», вдохновленным Французской революцией.

Пейн и Французская революция. После окончания Войны за независимость политическая активность Пейна не ослабевает. Несколько раз он выезжает в Европу, а затем публикует свой главный труд «Права человека» (The Rights of Man, 1791 — 1792), в котором выступает как пламенный защитник Французской революции. Pamфлет строится на полемике с видным английским философом и политологом консервативного направления Эдмундом Берком, автором известной книги «Размышления о Французской революции» (Reflection on the Revolution in France, 1790). В ней Берк доказывал, что народ не имеет права разрушать государство и его институты во имя эфемерных целей: свободы, равенства и братства. Свобода, по Берку, абстракция; равенство противоречит самой человеческой природе; братство — химера. Вожди же, увлекающие «чернь» подобными лозунгами, творят преступное дело. Отвечая Берку, Пейн, исходя из просветительских идей и положений Декларации независимости, настаивал: все люди сотворены равными, а народ в интересах сохранения своего суверенитета вправе сбросить неудобное ему правительство, в данном случае монархию, и установить республику. В своем памфлете он славил «сверкающие революции» Америки и Франции. «Одно из величайших преимуществ американской революции, — был убежден Пейн, — заключается в том, что она провозгласила и утвердила новые принципы и обнажила обман правительства».

Приехавший в Париж Пейн был избран почетным гражданином Французской Республики, членом Национального конвента. Однако прославляемое им революционное насилие коснулось и его. В 1793 г. он был арестован якобинцами, заключен в тюрьму и вышел на свободу только после падения диктатуры Робеспьера и его соратников.

Пейн: «нежелательная личность». Находясь в тюрьме, Пейн пишет свой известный трактат «Век Разума» (The Age of Reason, 1783 — 1794), в котором обсуждает вопросы религии, теологии и морали. Критикуя церковников, подвергая сомнению отдельные положения Библии, он исходил из гуманистической задачи «не потерять из виду нравственность, человечность и ту теологию, которая истинна». Пейн был не атеистом, а скорее — деистом в духе Вольтера. Его взгляды на религию были далеки от ортодоксальных: в ней он видел полезный свод правил истинной

морали и этики. Тем не менее противники Пейна, церковники (а их было немало) обрушились на него как на «богоотступника» и поборника «ереси».

В трактате «Аграрная справедливость» (*Agrarian Justice*, 1797) Пейн выражает тревогу по поводу тех социальных контрастов, которые обнаружили в молодой независимой республике. Новым злом стала бедность многих людей, тружеников, фермеров. В духе некоторых утопических и уравнилельских теорий (например, Бабефа) Пейн полагал, что источник зла — в крупной земельной собственности. Трактат также вызывал нападки на Пейна, на этот раз со стороны богачей.

Когда в 1802 г. Пейн вернулся из Европы на родину, там он оказался «нежелательной личностью» (*persona non grata*). За свой радикализм и свободомыслие Пейн поплатился тем, что его стали обвинять во всех мыслимых и немыслимых пороках и даже именовали «этот негодяй Пейн». Он умер в нищете, его прах был перевезен в Англию, где согласно его воле был сожжен и развеян. Пейн, в памфлетах которого звучали искренность и страсть, оказал влияние на развитие радикальной общественной мысли в Англии и США. Его образ воссоздан в историческом романе Говарда Фаста «Гражданин Том Пейн» (*Citizen Tom Paine*, 1943).

На исходе XVIII в.: становление поэзии

XVIII в. в Америке отмечен не только развитием документально-публицистических жанров, представленных крупнейшими общественно-политическими фигурами (Франклин, Джефферсон, Пейн), это также время становления национальной поэзии и прозы.

«**Коннектикутские острошловы**». В пору Войны за независимость поэтические музы не молчали: об этом свидетельствовало творчество поэтов (Т. Дуайт, Дж. Барлоу, Дж. Трамбалл и др.), составивших группу, которую называли «коннектикутские острошловы» (*Connecticut Wits*). Они проживали в г. Хартфорд в штате Коннектикут, учились или преподавали в Йельском университете. В художественном плане они ориентировались на английские классические образцы, а то и просто подражали. «Коннектикутские острошловы» тяготели к патетике, риторике, что не всегда соответствовало американским реалиям и духу времени. Вместе с тем они полагали, что подобная «высокая» стилистика призвана выразить величие и радужные перспективы молодого государства, которое пошло по пути независимости.

Так, *Тимоти Дуайт* (Timothy Dwight, 1752—1817), поэт и богослов, в годы Войны за независимость полковой священник, был автором популярной патриотической песни «Колумбия, Колум-

бия, славься!» (Columbia, Columbia, to Glory Arise), произведения, оставшегося в истории литературы США:

Колумбия, родина славных чудес,
Земли королева и дочь небес, —
Твой разум растет на глазах поколений,
И в каждом из нас управляет твой гений.

(Пер. А. Шарановой)

Дауйт мечтал пойти по стопам Мильтона, восхваляя Америку в тяжелой, многословной поэме «Завоевание Ханаана» (The Conquest of Canaan, 1785) (в 11 книгах), написанной ямбическим дистихом, перегруженной символикой и аллюзиями. При этом освобождение Коннектикута от английского господства сравнивалось с обретением земли Обетованной.

Подобными масштабными, но трудновыполнимыми задачами озаботился и *Джон Трамбалл* (John Trumbull, 1750—1831), автор дидактико-сатирической поэмы «Развитие тупости» (The Progress of Dullness, 1774—1775). В ней в духе просветительской критики представлены персонажи, олицетворяющие разнообразие человеческих пороков: чванство, леность, скудоумие, болтливость и др., имеющие «говорящие» имена: Том Болтвейн, мисс Чванли. О Томе Болтвейне, например, сообщалось, что он «пособник праздности и лени», «усвояет одну лишь тупость», «древних авторов долбит, не зрит в них красоты».

Перу Трамбалла принадлежит также сатирическая поэма «Мак-Фингал» (Mac Fingal, 1775—1782), написанная в манере бурлескной поэзии. Объект осмеяния — Мак-Фингал, чиновник — роялист, тори, ревностный сторонник короля; его тупые, верноподданнические рассуждения о благодетельной роли колониального режима способны вызывать только смех. Мак-Фингалу противопоставлен гражданин Гонориус, наделенный «говорящей» фамилией (т. е. благородный), который выступает как истинный американский патриот. Его прототипом считается один из деятелей революции — Джон Адамс (будущий второй президент США).

Джоэл Барлоу: опыт национального эпоса. Наиболее примечательная фигура среди «коннектикутских острословов» (с которыми он позднее разошелся) — Джоэл Барлоу (Joel Barlow, 1754—1812), поэт и дипломат. Он не только славил восстание колонистов, но и в дальнейшем, оказавшись в Париже, приветствовал Французскую революцию. По своим радикальным воззрениям он был близок к Томасу Пейну. В политической сатире «Заговор королей» (The Conspiracy of Kings, 1792) он в сатирическом духе представил европейских монархов, этих «трутней храмов», «алчных драконов», составивших коалицию против якобинской Франции. Барлоу было присвоено звание почетного гражданина Французской Республики.

Главным делом жизни Барлоу считал сочинение обширного эпического произведения, призванного прославить Америку. Первым опытом такого рода была поэма «Видение Колумба» (*The Vision of Columbus*, 1787). Позднее она была переработана в обширную поэму «Колумбиада» (*The Columbiad*, 1807). Это была огромная поэма, в которой Барлоу стремился, правда неудачно, стяжать лавры «американского Гомера», стать автором национального поэтического эпоса. Согласно предисловию Барлоу ставил своей целью «выразить любовь к американской свободе и осудить преступную страсть к войне и насилию». Открытие Америки и создание государства приобретали у Барлоу божественный смысл, как выражение воли Творца. Поэт рисует видение, которое открывает перед Колумбом снизошедший на него «сверкающий серафим»: это лучезарное будущее Америки и грядущий союз всех народов, «собравшихся, чтобы даровать политическую гармонию человечеству». Тяжеловесность, искусственность и подражательность, утомительное изложение в стихотворной форме философских идей вызвали иронические комментарии критиков. Впрочем, в европейской литературе появление всех этих «Генриад», «Мессиад», «Петриад» доказало искусственность многих эпических поэм в гомеровском духе.

В биографии Барлоу была интересная страница: в качестве представителя президента США он должен был вести переговоры с Наполеоном, который в это время участвовал в войне 1812 года. Барлоу пережил все тяготы похода, прежде всего отступление и гибель великой армии. В конце 1812 г. поэт заболел и скончался неподалеку от г. Кракова; незадолго до смерти он в стихотворении «Совет ворону в России» (*Advice to a Raven in Russia*, 1812) описал картины катастрофического поражения, когда «меж Минском и Москвой пути забиты мертвецами».

Филипп Френо: «отец американской поэзии». Решающий вклад в становление национальной поэзии внес Филипп Френо (*Philip Freneau*, 1752—1832); он также выступал как журналист, публицист, критик. Его предками были выходцы из Франции (о чем свидетельствует его фамилия) и Шотландии. Выпускник колледжа, Френо дебютировал в 1770-е годы написанной в патриотическом ключе поэмой «Растущая слава Америки» (*The Rising Glory of America*, 1771) и пасторальной поэмой «Американская деревня» (*The American Village*, 1771). С первых его шагов стало очевидно, что по масштабу дарования, самобытности, владению стихотворной техникой Френо значительно превосходит других поэтов из «хартфордской» группы.

Талант Френо ярче всего проявился в разгар революционных событий, когда он вступил добровольцем в армию Вашингтона, а его песни и баллады распространялись в виде листовок в лагере повстанцев. Он призывал соотечественников решительно встать

на защиту свободы, славил таких героев повстанческой армии, как адмирал Пол Джонс и капитан Барни; выражал боль от зрелища разоренных войной родных мест. К числу лучших произведений этого времени относится стихотворение «Памяти храбрых американцев» (To the Memory of the Brave Americans), взволнованная эпитафия павшим в битве при Уго-Спрингс в Южной Каролине в сентябре 1781 г.:

При Уго-Спрингс они легли:
Покрыты прахом их тела;
Прохожий, плачу струй внемли —
Как много храбрых смерть взяла!
Но если крепок мертвых сон
И если долг пред ними свят,
Промолвь, печалью полонен:
Друзья свободы здесь лежат.

(Пер. Г. Кружкова)

Френо на себе испытал тяготы войны: во время поездки на острова Вест-Индии, попав в плен к англичанам, на военном судне «Скорпион» он пережил голод и жестокое обращение. Условия заключения вызвали у поэта тяжелую болезнь, после чего его перевели на госпитальное судно «Хантер», где обращение с ним было таким же безжалостным. О пережитом он поведал в состоящей из трех глав поэме «Британская плавучая тюрьма (The British Prison Ship, 1781).

«Отец американской поэзии», как его называли, певец революции, Френо был человеком демократических убеждений: он видел цель восставших не только в обретении колониями независимости, но и в облегчении участи простого труженика. Он сделал многозначительную переработку английского национального гимна: «Боже, храни короля», превратился в «Боже, храни права человека» (God Save the Rights of Man). Его публицистические выступления, в частности в основанной им «Национальной газете» (National Gazette), получили одобрение Джефферсона: Френо была близка концепция «аграрной демократии». Поэт также приветствовал в стихах Французскую революцию, принял участие в разгоревшейся после обретения США независимости острой политической борьбе между федералистами (партией, представлявшей интересы крупной буржуазии, консервативных, торговых кругов, ратовавшей за сильную централизованную власть, развитие крупной промышленности) и демократами (партией, основанной Джефферсоном, защищавшей интересы фермеров, сторонников демократического пути развития США). В этой борьбе он выступал против федералистов, которые подвергали Френо острым нападкам. Они аттестовали его: «Этот негодяй Френо» и «антифедералистский рупор Джефферсона».

Однако значение Френо для американской поэзии не только в его стихах радикально-патриотической направленности (как долгое время считалось), в которых чувствовалось влияние антииранической поэзии Мильтона, но также и в его пейзажной, медитативной лирике. В ней он опирался на традиции сентиментализма и по-своему предварял романтические настроения. Особенно удачны в этом плане его поэма «Дом ночи» (The House of Night), стихотворения «Индийское кладбище» (Indian Graveyard), «Вскармливание диким медом» (The Wild Honey Suckle), «Дикарь по прозванию Кэти-дид» (To a Caty-did), «Религия природы» (Religion of Nature), «Власть фантазии»:

Вся в движении, в работе,
В изменении, в полете —
О, Фантазия, кто б мог
Указать, где твой исток?
Искра Божья, чувств свобода, —
Тайна тайн твоя природа.

(Пер. А. Шарановой)

Творческая судьба Френо. Последние десятилетия Френо чувствовал себя неуютно в родной стране, вынужден был не раз, оставляя творческую деятельность, зарабатывать на жизнь, поступив на службу. Он мало печатался, умер почти забытым.

Френо был одним из первых американских писателей, обратившихся к проблемам критики. В статье «Совет сочинителям» он высказывает мысль, которая как эхо будет в дальнейшем повторена многими писателями: нелегка участь человека, занимающегося в Америке художественной, литературной деятельностью посреди прагматизма и практицизма. В стихотворении «Поэту» (To Poet) он констатирует нерадостный удел стихотворца в Америке: он в отличие от своего уважаемого английского собрата живет в обществе, где «правит Польза ледяная, где цепью скована мечта и в униженьи — Красота».

И все повержены святыни —
Что делать музе в сей пустыне?

Этот риторический вопрос не случаен: даже такой моральный авторитет, как Франклин, с его ярко выраженным практицизмом, говорил, что для Америки один школьный учитель полезнее десяти поэтов.

Зарождение художественной прозы: Чарлз Брокден Браун

Вторая половина XVIII в. — это время, когда происходит процесс формирования американской художественной прозы. Наи-

более отчетливо он представлен в творчестве трех писателей, очень разных по тематике, стилю: Х. Г. Брекенриджа, Д. Г. С-Д. Кревкера и Ч. Б. Брауна (последний — наиболее крупная и известная фигура).

Хью Генри Брекенридж: «Современное рыцарство». Хью Генри Брекенридж (Henry Brackenridge, 1748—1816) был выходцем из семьи шотландского фермера, который эмигрировал в Пенсильванию, где будущий писатель провел детство и учился в Принстоне. Он явился соавтором Ф. Френо в написании поэмы «Растущая слава Америки». В качестве капеллана армии Вашингтона участвовал в Войне за независимость, сочинил ряд патриотических песен. В историю литературы вошел как автор сатирико-бытового, бурлескного романа «Современное рыцарство» (Modern Chivalro, 1792—1816), состоящего из 4 частей; в нем заметно влияние Сервантеса, Филдинга и вообще «эпоса большой дороги». Это первое произведение, в котором запечатлены быт и нравы американской провинции того времени. Сюжет выстроен как насыщенное бесконечными приключениями и комическими эпизодами путешествие по дорогам Америки двух персонажей: капитана Джона Фарраго, философа, человека образованного, демократа, близкого по взглядам автору, и его слуги, бродяги ирландца Тига О'Регана, малокультурного, жаждущего преуспеть любым способом. Если первый напоминает Дон Кихота, то второй — Санчо Пансу. Плутводство Тига О'Регана и передраги, в которые он попадает, позволяют романисту дать окрашенное то острой иронией, то юмором обозрение американской жизни, особенно нравов американской глубинки, «медвежьих углов». События в романе комментируются капитаном Фарраго. Едкую насмешку вызывает у романиста и его героя практика выборов: по словам капитана, в провинции выбирают «либо пройдох, либо самогонщиков», а в городах — «только жирных толстяков, которые дуют вино и сосут сигары». В первом случае избирателей спаивают, во втором — все решают толстосумы. Привлекая внимание к этим и другим недостаткам демократии, Брекенридж делает это не ради ее дискредитации, а упоает на ее исправление. Свою цель Брекенридж прокомментировал так: «...Вложив в уста капитана кое-какие высказывания, я ставил своей главной целью воспитание в американцах подлинно республиканского духа». И далее: «Я буду считать, что кое-чего добился, если моя книга поможет какому-нибудь честному человеку сохранить свою порядочность и отказаться от занятия общественной должности... Но если он и займет эту должность, то поможет ему остаться честным». Думается, что «мораль» этой книги актуальна и не нуждается в комментариях.

Джон Гектор Кревкер: «Письма американского фермера». На долю Мишеля Гийома Жана де Кревкера (Michel Guillaume Jean de Crevecoeur, 1735—1813) выпала необычная судьба. По рождению

французский аристократ, он учился в Лондоне, а затем эмигрировал в Канаду, где служил в армии генерала Монкалма во время последней войны между французами и индейцами. Некоторое время путешествовал по Северной Америке, пока не осел неподалеку от Нью-Йорка. В 1765 г. он взял американизированное имя Джон Гектор Сент-Джон (J. Hector St. John). Человек состоятельный, Кревкер сочетал необременительные занятия фермерскими делами с философскими размышлениями и этнографическими изысканиями, наблюдениями над жизнью и нравами колонистов и местных индейских племен. Все это время он записывал обдуманное и увиденное, оставив обширные рукописи о своих странствиях. Когда разразилась Война за независимость, Кревкер, будучи сторонником короля, прервал свою сельскую идиллию, возвратился в Европу, в Париж. В Лондоне же он продал издателю свое главное, написанное еще до войны сочинение — «Письма американского фермера» (Letters from an American Farmer, 1782). Позднее он перевел книгу на французский язык.

Кревкер обогатил традицию «записок» и «заметок», которая сложилась в США (Франклин, Джефферсон, Френо и др.). На этот раз повествование было облечено в эпистолярную форму, представляя из себя 12 писем, которыми обменивались три главных персонажа: герой повествователь, философ в духе Руссо, любитель природы; его жена; местный образованный священник. Письма перерастали в своеобразные очерки, бытовые зарисовки, пропитывались рассуждениями общего характера и обобщениями. Писатель стремится передать «аромат лесов и дикой природы», красоты пейзажей, преимущества фермерского труда там, где все «ново, мирно и благотельно». Книга открывала европейцам не только образ неизвестной страны, но и содержала анализ интересного социального феномена — рождения новой нации, наделенной своим менталитетом. «Американец, — писал Кревкер, — тот, кто, отказавшись от всех прежних традиций и предрассудков, приобретает новые обычаи как результат нового образа жизни». Именно он первым ввел в обиход знаменитую формулу «плавленного котла» (melting pot) как метафоры слияния в Америке различных этносов. В Европе книга Кревкера, в которой увидели «драгоценную правдивость и трогательную наивность», «соединение философии с поэзией», имела успех. Этот прекрасный образец ранней американской прозы оказался вместе с тем почти не замеченным в США. Рукописи Кревкера были обнаружены лишь в XX в., тогда же была по-новому прочитана и оценена его книга. Кревкер был первым в ряду тех американских писателей, которые получили признание в Европе раньше, чем у себя на родине: вспомним о Купере, Эдгаре По, Уитмене.

Чарлз Брокден Браун: «отец американского романа». Среди ранних американских прозаиков Чарлз Брокден Браун (Charles Brokden

Brown, 1771—1810) — наиболее значительная фигура. Его называли первым литературным голосом Америки, «отцом американского романа»; он был первым профессиональным литератором. Выходец из семьи состоятельного купца, проработав короткое время адвокатом в Филадельфии, Браун занялся журналистикой: был редактором двух журналов, сначала в Нью-Йорке, затем в Филадельфии. Один из них, «Американское обозрение» (*American Review*), первым в США стал специально заниматься литературной критикой. Особенно плодовитым оказался для Брауна рубеж столетий: один за другим он опубликовал шесть романов, на которых зиждется его известность: «Виланд, или Превращение» (*Wieland; or, The Transformation, 1798*); «Ормонд, или Тайный соглядатай» (*Ormond; or, Secret Witness, 1799*); «Артур Мервин, или Мемуары 1793 года» (*Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793, 1799—1800*); «Эдгар Хантли, или Мемуары лунатика» (*Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep Walker, 1799*), «Клара Хойад» (*Clara Howard, 1801*), «Джейн Талбот» (*Jane Talbot, 1801*).

Мировидение Ч. Б. Брауна формировали просветительские идеи, в частности, французских энциклопедистов. Он также испытал сильное воздействие У. Годвина, который подвиг Брауна на создание трактата «Алкуин: диалог» (*Alcuin: A Dialogue, 1798*) в защиту прав женщин. Поэтика Брауна-романиста аккумулирует разнородные художественные стили: психологизм, сентиментализм в духе С. Ричардсона (весьма популярного во второй половине столетия в Европе, да и в России) и, конечно же, элементы готического романа, представленного А. Радклиф. Но, опираясь на опыт европейских мастеров, Браун придавал своим романам специфический американский колорит. Перенос готические приемы на национальную почву, писатель отклонял некоторые расхожие литературные штампы (наивные суеверия, готические замки, страшные тайны и т. д.). «Враждебность индейцев, опасности, которые таит в себе девственная природа Запада, оказываются для нас куда более подходящими», — полагал Браун. Он оспаривал мнение тех своих современников, которые недооценивали романский жанр, относя его чуть ли не к «низким» образцам. В статье «О причине интереса к роману» (*On the Cause of the Popularity of Novels*) он обосновывает то, что именует «романтическим романом» (*romance*). Обладая фантазией, зоркостью глаза, силой воображения, его автор способен подняться над однообразной, монотонной действительностью и обнаружить в ней яркое, красочное, неожиданное. А это поможет «пробудить страсти» и вызвать «сочувствие читателей». Одновременно это будет роман тенденциозный (*novel of purpose*), в духе Годвина, и роман нравоописательный, позволяющий понять человеческую психологию. Таким образом, Ч. Б. Браун трансформировал готический роман: «сцены ужаса», брутальности он смягчает, придавая им психологическую

мотивацию. Браун изображает психические отклонения, патологию в поведении людей (с этой целью он штудировал медицинские журналы); в его романах присутствуют мотивы. Сюжеты Брауна, как правило, драматичны и увлекательны.

Характерен для поэтики Брауна его первый роман «Виланд».

Действие романа происходит в Пенсильвании, куда переезжает из Германии семейство Виландов. После смерти родителей остаются их дети: старшая дочь Клара и младший брат Виланд. Последний женится на Катарине Плейел, в то время как Клара равнодушна к ее брату Генри Плейелу. Их идиллические отношения нарушаются из-за появления загадочного персонажа, Карвина, обладающего способностями чревовещателя. Карвин — человек без рода и племени и определенных занятий.

У Генри Плейела невеста в Германии, но после того, как таинственный голос сообщает ему о ее смерти, он считает себя свободным и сблизжается с Klarой. Вскоре тот же таинственный голос извещает его, что Клара якобы изменяет ему с Карвином. Генри Плейел оставляет Klarу. Попутно выясняется, что его невеста жива. Он вступает с ней в брак. Между тем Виланд, унаследовавший психическую болезнь своего отца, преследуемый таинственными голосами, впадает в безумие и убивает жену и детей. После этого Карвин признается Klarе, что в него вселился демон зла, побудивший его подвергнуть испытаниям семью Виландов. Тем временем Виланд, бежавший из сумасшедшего дома, намеревается убить и свою сестру. Карвину с помощью того же таинственного голоса удается предотвратить это преступное намерение. Несчастный безумец Виланд кончает жизнь самоубийством. Роман все же завершается на светлой ноте: Карвин удаляется, исчезнув в отдаленных районах Пенсильвании. Клара выходит замуж за Генри Плейела, овдовевшего после смерти его первой жены. Браун демонстрирует интерес к иррациональному, к извечному конфликту добра и зла.

Творчество Ч. Б. Брауна — явление предромантизма, переходного явления. Он в известной мере подготовил литературу романтизма. Его судьба, как и некоторых других ранних американских литераторов, не была счастливой: он не получил достойного признания у соотечественников. Но своим творчеством Ч. Б. Браун способствовал становлению тех писателей-романтиков (Купера, Э. По, Готорна), благодаря которым американская литература вышла на международный уровень.

Ранний романтизм: время надежд

Первые десятилетия XIX в. проходят в США под знаком романтизма, сыгравшего огромную роль в развитии не только национальной литературы, но и культуры в целом. Как бы ни были интересны художественные явления XVII—XVIII вв., образцы

религиозной и светской словесности колониальной эпохи, как бы ни были значимы просветительская публицистика и очерковая документалистика, в сущности, «большая» американская литература начинается с первых десятилетий XIX в., с романтизма. Именно художники-романтики своим творчеством доказали, что в Новом Свете происходит становление яркого, самобытного словесного искусства. Но подобное признание пришло не сразу. Долгое время в Европе бытовало мнение, что в Америке не может быть серьезной, оригинальной изящной словесности. В лучшем случае американцам отводилась роль имитаторов европейских образцов, подражавших великой английской литературе. Многие в Старом Свете разделяли устойчивое представление: североамериканцы — люди практические, прагматически мыслящие, умельцы, решающие сугубо «земные» проблемы быта, строительства, обживания огромных девственных пространств, а потому им противопоказана художественно-эстетическая деятельность. Вообще, позднее, и в конце XIX в., и в начале XX в., живучим оставалось мнение: успехи США в сфере технического прогресса контрастируют с более чем скромными достижениями в культуре и литературе. Нам еще придется корректировать эту категорическую точку зрения.

При всей своей завидной славе Франклин менее всего воспринимался как литератор. Ранние романтики Ирвинг и Купер много времени проводили в Европе, но в заокеанских литературных кругах отношение к ним было в целом снисходительным. Лишь немногие их оценили: Байрон воздал должное Ирвингу, а Купер удостоился самой высокой похвалы Белинского и Лермонтова. Зато «европеизированный» Лонгфелло, не самый оригинальный из романтиков, был при жизни почитаем в Старом Свете.

Американский романтизм дал блистательное созвездие имен: Ирвинг и Купер, Лонгфелло и Готорн, Эмерсон и Торо, Мелвилл и Эдгар По и, конечно же, Уитмен. По-разному сложились их судьбы, нередко драматично. Для многих слава пришла посмертно. Но в конце концов время все расставило по своим местам.

Романтизм как широкое художественно-эстетическое движение в Западной Европе (Англии, Франции, Германии, Италии), а также в России, Польше и др. охватывает примерно последнее десятилетие XVIII в. — первую треть XIX в. Он вобрал в свою сферу не только словесное, но и другие виды искусства, музыку, живопись. При общности исходных философско-эстетических принципов в разных странах сформировались свои национальные варианты романтизма, что было обусловлено спецификой исторического пути и своеобразием художественных традиций. Национальным своеобразием отличался и американский романтизм.

Эстетика романтизма. В литературе США реализуются общие принципы романтической эстетики, которая во многом была ре-

акцией на сухой рационализм и идеологическую «заданность» просветительства. В противовес просветительской концепции индивида как гражданина, «естественного человека», включенного в общественные структуры, романтики ставят в центр самооценочную личность.

Романтизм был чужд бытовому, обыденному. Его интересовало все яркое, красочное, неординарное. Необычны были его герои: одинокие бунтари, изгои общества, таинственные корсары, мятежники, одержимые сильными страстями, пребывающие в неразрешимом разладе с обществом и бегущие от общества. Их убежище — экзотические страны, девственная, не тронутая цивилизацией природа, безлюдные острова. Бунтующая океанская стихия — излюбленная метафора романтиков. Она гармонировала с порывами «мятежной души» романтического героя.

В старых школьных учебниках бытовала на сей счет, конечно, упрощенная, но не лишенная смысла, особенно в методическом плане, формула: исключительные характеры в исключительных обстоятельствах. Мир романтиков был изменчивым, текучим, пребывающим в постоянном движении, не имевшим четких границ, сказочно-фантастическим. Их стихией были широкие морально-философские универсалии.

Для романтиков крайне важна индивидуальность художника, творца, свободного, ничем не скованного в своих устремлениях. Значима его «субъективная призма», не зеркальная, а условная, нередко символическая и аллегорическая.

Романтизм дал более глубокое, чем у просветителей, понимание психологической природы человека, привлек внимание к «местному» колориту, стимулировал интерес к истории, заново открыл богатство фольклора как выражения народного духа и как одного из могучих источников, питающих литературу. В эту эпоху приобрели исключительную интенсивность межлитературные связи и контакты. Переживал расцвет художественный перевод. Если XVIII в. был по преимуществу веком прозы, то в эпоху романтизма главенствовали поэтические жанры, открывавшие возможности для раскрытия внутреннего мира индивида. Проза обогатилась изображением страстей. Ее отличали лиризм и эмоциональность.

Наконец, романтизм явил богатую палитру художественных красок. В числе излюбленных романтиками средств — символика, аллегория, патетика, лиризм, субъективизм, яркие языковые краски.

Национальное своеобразие американского романтизма. Оно определяется многими факторами: историческими, социальными, культурными. Америку, этот огромный необжитой континент, постепенно осваиваемый новоприбывшими из разных концов мира, неслучайно, как уже писалось, называли Новым Светом. Путь молодой республики был, безусловно, своеобразным. Аме-

рика не знала феодализма: после Войны за независимость открылись возможности интенсивного, бурного экономического роста. Однако рабство оставалось не только пятном на молодой заокеанской демократии, но и было тормозом ее развития. Не было в США глубоких собственных культурных традиций. Правда, в отличие от многих европейцев американцам было чуждо разочарование в связи с крушением просветительских идеалов и веры в наступление «царства разума», которое обернулось торжеством вульгарного чистогана и выдвиганием новых хозяев жизни, нуворишей. Не знали они ностальгии по безвозвратно потерянному прошлому, пессимизма, «мировой скорби». Американских романтиков, особенно на раннем этапе, в целом отличали исторический оптимизм, вера в обнадеживающие перспективы молодого государства.

США хронологически отставали от Европы в литературном развитии. Американский романтизм заявил о себе позднее европейского. Да и продолжался он дольше. Его эпигоны, представители так называемой «традиции благопристойности», были в центре внимания еще на исходе XIX в. Многие вершинные произведения увидели свет в 1830—1840-е годы, высшей точкой стали 1850-е, так называемый «американский Ренессанс». В это время в Европе продолжался расцвет реалистического романа Стендаля, Бальзака, Флобера, Диккенса, Теккерея (правда, еще творили ветераны романтизма Жорж Санд, Гейне и Виктор Гюго), но уже складывались новые художественные доктрины: символизм, натурализм, импрессионизм.

Другая национальная особенность романтизма относится к художественно-эстетической сфере. Для творчества многих европейских романтиков (Гофман, Гельдерлин, Блейк, Шелли и др.) характерны мощный полет фантазии, сказочные элементы. Поэтика их американских коллег кажется более «приземленной», «материальной», «прозаической». Американскому художественному менталитету в основном были чужды отвлеченная философичность, метафизичность, его отличало тяготение к конкретности деталей и подробностей. На это обстоятельство обратил внимание Ф. М. Достоевский, характеризуя Э. По и сопоставляя его с Гофманом.

Первые писатели-романтики. Истоки американского романтизма, видимо, следует датировать 1810-ми годами. Время после Гражданской войны — это его закат. В истории романтизма выделяются два этапа: ранний (1820—1830-е годы) и поздний (1840—1860-е годы). В них отразились разные этапы в развитии страны. В 1831—1832 гг. в США побывал французский историк и социолог Алексис де Токвиль: он намеревался изучить пенитенциарную систему в США, но провел более глубокие, всеобъемлющие исследования. Их итогом являлся его знаменитый труд «Демократия

в Америке» (1835, рус. пер. 1994), в котором он характеризовал США как образцовую модель демократического устройства, хотя его и тревожила опасность тирании большинства. Де Токвиль предположил, что установление равенства «иссушает большую часть древних источников поэзии», хотя, возможно, открывает новые источники. В своих суждениях де Токвиль был гибок: утверждая, что у Америки «нет поэтов», он высказывал убеждение, что в перспективе «новая цивилизация» не может не дать самобытной и серьезной литературы.

Именно в это время выступили ранние романтики: Вашингтон Ирвинг и Фенимор Купер, ставшие известными в Европе. Что же характерно для раннего романтизма?

Уильям Каллен Брайант и нативизм. На раннем этапе романтизма получил развитие так называемый нативизм (nativism — национальная самобытность) — культурное и литературное движение, ориентированное на эстетико-философское освоение и осмысление Америки, ее «открытие». Нативизм, а также регионализм, столь характерные для раннего этапа романтизма, нашли свое выражение в творчестве Уильяма Каллена Брайанта (William Cullen Bryant, 1794—1878), который считается зачинателем романтической поэзии в США. Всю жизнь он провел в Новой Англии, в Массачусетсе, а также в Нью-Йорке. В его скромном по объему стихотворном наследии выделяется плодотворный ранний период. Как и многие его соотечественники, он испытывал влияние европейских образцов, античных авторов, классицистов. Затем увлекся английскими романтиками, особенно Байроном. Хрестоматийным является его стихотворение «Танатопсис» (Thanatopsis, 1817); его название переводится с греческого как «картина смерти». Это размышление о природе, человеке, жизни и смерти:

Тот, что любовью наделен к Природе,
Кто, созерцая, внемлет — для того,
Она красноречива. Если весел —
Она ликует, свежести полна,
Ее волшебный голос проникает
В тайницы душ людских и, проливая
Целительный бальзам, предупреждает
Сознание боли.

(Пер. Г. Симановича)

Стихотворение считается истоком романтизма в целом.

В произведениях романтиков присутствовал местный колорит: Купер воссоздал быт фронта; Дж. Кеннеди — специфику Юга; своеобразие такого региона, как Новая Англия, запечатлено в произведениях Лонгфелло, Готорна. Американская природа обрела вдохновенных певцов в Генри Торо, Уолте Уитмене.

Одна из главных характеристик Вашингтона Ирвинга (Washington Irving, 1783—1859), очеркиста, биографа, новеллиста, историка, связана с определением «первый». Он был первым американским писателем, который приобрел широкую известность в Европе, более того, стал как бы доказательством существования литературы Нового Света. Первым проявил себя как мастер новеллы, ставшей национальным жанром. Был первым писателем США, которого широко переводили в России.

В творчестве Ирвинга нашла яркое воплощение эпоха раннего американского романтизма.

Ранние годы. Ирвинг родился в 1783 г. в многодетной и весьма состоятельной купеческой семье. Но бизнес и коммерческая деятельность, которой занимались его братья, вызывали у него неприятие. Ирвинг получил хорошее юридическое образование, некоторое время работал в адвокатских конторах. Его интересы лежали в литературной области, он был начитан, основательно знал английских авторов XVIII в., оказавших заметное влияние на его писательскую манеру. Страстью Ирвинга были путешествия, многие годы он провел в Европе — Англии, Италии, Франции, Голландии. Занимал дипломатические должности в Лондоне, был американским послом в Мадриде. Все это давало возможность Ирвингу глубоко узнать культуру других стран и народов, что нашло отзвук в его творчестве.

Первый период творчества Ирвинга продолжался с 1806 по 1818 г.; в то время он был обеспечен материально и не считал себя литератором-профессионалом. Его пробы пера носили во многом подражательный характер: он писал газетные очерки, заметки, эссе, ориентируясь на английские образцы. Некоторое время издавал вместе с братом Питером и писателем Дж. Полдинтом юмористический журнал «Салмагунди» (Salmagundi), имевший успех. Удачно пародировал такие жанры, как светская хроника, письма, мемуары. «История Нью-Йорка от сотворения до конца голландской династии» (A History of New York, from the Beginning of the World to the End of the Dutch Dynasty, 1809; рус. пер. 1968) была главным произведением Ирвинга в этот период. Пространный заголовок, вызывающий ассоциации с английскими юмористическими романами XVIII в., указывает на общую хроникальную манеру и комическую тональность повествования. «История» состоит из семи книг, строится как ироническая «хроника» Нью-Йорка примерно за полтора столетия, начиная с той поры, когда он назывался Новый Амстердам и был центром региона Новая Голландия. Ирвинг пародирует стиль историков с их наукообразием и «героику» ложно-эпической поэзии. В книге также содержатся прозрачные намеки на реальные события и людей, связанных с Нью-Йорком.

Ирвинг удачно использовал популярный прием мистификации, приписав авторство книги вымышленному персонажу. Это Дитрих Никербокер, сочинитель «многих удивительных и забавных историй», нередко пародирующих псевдонаучные изыскания ученых. Этот эксцентричный, с налетом гротеска «маленький пожилой господин, одетый в поношенный камзол и треугольную шляпу, эрудит, знаток Геродота и Свифта, кладезь замысловатых сюжетов», — замечательное создание Ирвинга. Ему отведена функция повествователя в наиболее известных новеллах Ирвинга («Рип Ван Винкль», «Легенда Сонной долины», «Дом с привидениями»). Несомненно, это «маска», носитель определенных идей, близких Ирвингу. Никербокер любит погружаться в прошлое, укрываясь в нем от тревог и проблем современности, как и сам его создатель. Его образ прочно вошел в сознание американцев, а имя присваивалось литературным клубам и журналам.

В Европе. В 1815 г. Ирвинг вторично ступает на землю Европы, где проводит 17 лет. Этот период, оказавшийся весьма плодотворным для Ирвинга, выделяется как второй в творчестве писателя. С успехом разрабатывает он жанры новеллы и очерка: в это время Ирвинг, писатель-профессионал, знакомится со многими деятелями европейской культуры, в частности с Вальтером Скоттом, который помог ему издать первый сборник новелл «Книга эскизов» (*The Sketch Book*, 1819), за которым последовал второй — «Брейсбридж-Холл» (*Bracebridge Hall*, 1822), изданный под псевдонимом Джеффри Крайон. Поездки по Европе дали материал для третьей книги «Рассказы путешественника» (*Tales of a Traveller*, 1824).

С 1826 г. Ирвинг живет в Мадриде. Он дипломатический представитель США в Испании. Там он посещает Альгамбру, полуразрушенный дворец, возведенный в Гранаде маврами почти четыре столетия назад. Увиденное, а также местные легенды пленили воображение Ирвинга. Он пробыл в Гранаде три месяца, что дало ему материал для знаменитой книги «Альгамбра» (*The Alhambra*, 1832; рус. пер. 1979). Книгу составили новеллы, искусно стилизованные, овеянные поэтичностью и тайнами истории. Одна из них — «Легенда об арабском звездочете» была использована А. С. Пушкиным в «Сказке о золотом петушке» (это тонко обосновала в одном из своих пушкиноведческих этюдов Анна Ахматова). В Испании Ирвинг написал и 3-томную «Историю жизни и путешествий Христофора Колумба» (*History of the Life and Voyages of Christopher Columbus*, 1828), свой первый и удачный опыт в биографическом жанре.

С 1829 по 1832 г. Ирвинг жил в Лондоне, занимаясь необременительной дипломатической работой, оставлявшей время для творчества. Хотя в 1810—1820-е годы европейские темы и сюжеты у него преобладали, он оставался писателем, связанным с родной

почвой. В сборник «Книга эскизов» вошло несколько «американских» новелл, ставших хрестоматийными. Такова поэтичная новелла «Легенда Сонной долины» (Legend of Sleepy Hollow), в которой Ирвинг проявляет себя как искусный пейзажист.

Среди «американских» новелл Ирвинга самая известная — «Рип Ван Винкль» (Rip Van Winkle, 1820). Сказочный сюжет имеет фольклорные истоки.

Герой новеллы — деревенский парень, «хороший сосед и покорный, забитый супруг», человек легкомысленного и беспечного нрава, один из тех, кто «живут не задумываясь» и готовы «скорее сидеть сложа руки и голодать, чем работать и жить в довольствии». Спасаясь от нескончаемых упреков сварливой жены, Рип Ван Винкль отправляется в горные леса, бродит, пока не встречает компанию каких-то странных людей. Они угощают его джином: герой погружается в сон и просыпается через двадцать лет.

Когда Рип Ван Винкль возвращается в родную деревню, то с трудом осознает, какие разительные перемены там произошли (ведь герой проспал даже Войну за независимость). Теперь в деревне вместо «сонного спокойствия» укоренились «деловитость, напористость, суетливость». Наступили новые капиталистические времена. Лишь сын героя унаследовал неодолимую леность своего родителя.

Рип Ван Винкль — персонаж, ставший фактом национального сознания американцев, его имя стало нарицательным. Американский поэт Х. Крейн в своей историко-мифологической поэме «Мост» назвал одну из глав «Рип Ван Винкль», увидя в нем «музу памяти», «ангела-хранителя путешествия в прошлое».

Снова на родине. В 1832 г. Ирвинг вернулся в Америку. Начался третий период его творчества. Все, что он видит на родине, находит у него явное одобрение. Ирвинг продолжает путешествовать, отправляется на Запад. Этому посвящены его книги «Поездка в прерии» (A Tour on the Praires, 1835) и «Астория» (Astoria, 1836). В последней писатель дал портрет Джона Астора, одного из первых американских олигархов, торговца и промышленника, сколотившего первое в истории США крупное состояние на спекуляциях пушниной и недвижимостью.

На закате жизни Ирвинг едва ли не «официальный» писатель. Он окружен всеобщим уважением и почетом, все так же плодovit, хотя его перо, кажется, уже лишилось своей волшебной силы. Тем не менее он по-прежнему трудится, не зная усталости, в разных жанрах, в частности биографическом: создает книги об английском писателе О. Голдсмите, столь им любимом, о пророке Магомете, а также огромное пятитомное жизнеописание первого президента США Джорджа Вашингтона.

Ирвинг прожил долгую жизнь. Его высоко ценили не только на родине, но и в Европе. Своими книгами он укреплял культурные связи между Новым и Старым Светом. Оксфордский университет присудил ему почетную степень доктора литературы. На тор-

жественной церемонии студенты Оксфорда встретили его аплодисментами и возгласами: «Ишабод Крейн! Дитрих Никербокер! Джеффри Крайон! Рип Ван Винкль!» Героев его произведений любили. Они были всеобщими знакомцами.

Свое творческое кредо Ирвинг высказал в предисловии к сборнику «Брейсбридж-Холл»: «Моя единственная цель — изображение характеров и нравов». Он стремился взирать на вещи «поэтически скорее, чем политически», описывать их такими, «какие они есть», а не такими, «какими им следует быть». Ирвингу был присущ светлый, оптимистический взгляд на человеческую природу. Он заложил основы романтической новеллы, которую в дальнейшем обогатили Готорн, Эдгар По, Мелвилл.

В России Ирвинг стал известен с середины 1820-х годов: новеллу «Рип Ван Винкль» перевел декабрист Н. Бестужев. Газета «Московский телеграф» писала, что Купер и Ирвинг «более всех своих соотечественников заставили Европу обратить внимание на словесность северных американцев». В 1830-х годах в «Литературной газете», в которой сотрудничал и Пушкин, печатались произведения Ирвинга; он упоминается в известной пушкинской статье «Джон Теннер» (1836).

Поздний романтизм: время испытаний

Грань между ранним и поздним романтизмом достаточно условна. Очевидно, однако, то, что общий художественный климат начиная с 1840-х годов стал меняться, причина тому — перемены в жизни общества: нарастание социальных противоречий, завершение освоения свободных земель, кризис рабовладения. Назревал конфликт между промышленным Севером и плантаторским Югом. Страна приближалась к гражданской войне.

О новых реалиях в США свидетельствовал не менее именитый, чем де Токвиль, Чарльз Диккенс, романами которого зачитывались по обе стороны Атлантики. Когда он в январе 1842 г. ступил на американскую землю, его встретили с большой пышностью. Более пяти месяцев провел Диккенс в Америке, побывал во всех крупных городах, проехал по западным и южным штатам, ознакомился с прессой, университетами, пенитенциарной системой. Первые радужные впечатления сменились разочарованием, что нашло свое отражение в знаменитой книге Диккенса «Американские заметки» (*American Notes*, 1842). Она сильно задела тех, кто, приглашая знаменитость в гости, полагали услышать от него слова восхищения страной. Диккенса же возмутило рабство и жестокое обращение с невольниками, он критически отзывался о коррупции прессы, тягостном положении заключенных в тюрьмах. Однако писатель нашел также и лестные слова в адрес американцев, отмечая их тру-

долюбие, гостеприимство, приверженность к свободе; ему импонирует система университетского образования в США.

Общие особенности. В 1840—1860-е годы в литературе намечаются новые тенденции. Все с большей очевидностью проявляются национально-самобытные художественные элементы (у Мелвилла, Готорна, Уитмена). Слабеет зависимость от европейских, прежде всего английских, образцов, происходит своеобразный процесс деанглизации американской литературы. Обогащается арсенал художественных средств. Выходят на арену художники-новаторы мирового масштаба — Эдгар По и Уолт Уитмен. В литературе усиливался внутренний драматизм, звучат пессимистические, трагические ноты (Готорн, Э. По, Мелвилл). Сам капиталистический прогресс обнажает свою внутреннюю противоречивость. Все это стимулирует разного рода социально-утопические эксперименты, вылившиеся в создание общин и колоний, построенных на началах равенства и сотрудничества. Америка в 1830—1840-е годы становится опытным полем для реализации подобных проектов, доказавших, однако, свою недолговечность и эфемерность. Среди них — известные утопические колонии Брук Фарм (Brook Farm), где некоторое время жил Н. Готорн, и Фрутленд (Fruitland). Своеобразной попыткой современной робинзонады, жизни вне общества, стал эксперимент Генри Торо, описанный им в книге «Уолден, или Жизнь в лесу».

1850-е годы, десятилетие, предшествовавшее началу Гражданской войны, называют американским Ренессансом. Тогда ежегодно выходили литературные шедевры. В 1850 г. увидел свет лучший роман Готорна «Алая буква»; в 1851 г. — главная книга Мелвилла, его великий «Моби Дик»; в 1852 г. — «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу; в 1854 г. — «Уолден, или Жизнь в лесу» Г. Торо; в 1855 г. — «Песнь о Гайавате» Лонгфелло и «Листья травы» Уитмена.

Трансцендентализм. Своеобразие американского романтизма на его позднем этапе во многом определяется трансцендентализмом (от лат. *transcendens* — выходящий за пределы), философско-эстетическим и литературным движением 1830—1860-х годов. Оно развивалось по преимуществу на северо-востоке страны, в Новой Англии и ее культурном центре — Конкорде.

Трансцендентализм достаточно эклектично синтезировал концепции, заимствованные у античных (Платон) и немецких (Кант, Шеллинг, Гете) философов, восточных мыслителей (Конфуций), европейских романтиков (Колридж, Новалис, Вордсворт). Наиболее отчетливое выражение идеи трансцендентализма получили в творчестве Р. У. Эмерсона. Трансцендентализм был направлен против узкого практицизма, прагматизма, утилитарного понимания «пользы», которые все отчетливее проявлялись у американцев, озабоченных по преимуществу материальной сферой жизни. В основе трансцендентализма лежала концепция единства

мира и Бога, постоянного присутствия божества во всех земных делах. Все сущее разделялось на земную и идеальную ипостаси. Эмерсон призывал подняться над миром делячества, сиюминутных бранных земных забот к высотам духа. Он утверждал веру в собственные силы, в духовность, высокие нравственно-эстетические идеалы.

Около 6—7 лет (1836—1842 гг.) в доме Эмерсона в Конкорде функционировал Трансценденталистский клуб, объединявший цвет американской интеллигенции. В нем обсуждали вопросы философии, теологии, изящной словесности, выпускали ежемесячный журнал «Циферблат» (Dial).

Идеи трансцендентализма (их разделяли также Г. Торо, У. Э. Чаннинг, М. Фуллер, Н. Готорн) вдохновляли и участников антирабовладельческого движения. Влияние трансцендентализма испытывали Лонгфелло, Мелвилл, Уитмен.

Аболиционизм. Важнейшим фактором, мощно влиявшим на развитие американской литературы во второй трети XIX в., стал аболиционизм — движение за отмену рабства. Развитие США, укрепление демократических институтов вступали во все более непримиримое противоречие с существованием невольничества, основой плантаторского хозяйства Юга. Рабство становилось препятствием для экономического роста страны. Это осознавали и с этим не желали мириться все большее число американцев прежде всего на Севере: рабочие, фермеры, религиозные деятели, представители творческой интеллигенции.

В 1833 г. было создано Американское антирабовладельческое общество (American Anti-Slavery Society). Затем появилось несколько других аналогичных организаций. Одним из пионеров антирабовладельческого движения был *Уильям Ллойд Гаррисон* (William Lloyd Garrison, 1805—1879), публицист, общественный деятель, поэт. С 1832 г. он издавал свою знаменитую газету «Либереитор» (Liberator), ставшую рупором аболиционистских идей. «Я буду суров, как правда, и непреклонен, как правосудие... Я буду честен, не буду увиливать, не буду прощать. Я не отступлю ни на дюйм, и я буду услышан», — провозгласил Гаррисон.

В аболиционистском движении обозначилось два крыла: сторонники решительных действий (радикалы) и умеренные. Противники рабства решительно активизировали свои действия после издания в 1850 г. закона о беглых рабах. Одной из важных сторон деятельности аболиционистов стало оказание помощи черным невольникам, устремлявшимся на Север. Героическое выступление Джона Брауна в 1859 г., пожертвовавшего жизнью в схватке с невольничеством, вызвало общеамериканский резонанс, дало мощный стимул к подъему антирабовладельческого движения. Оно стало прологом к началу Гражданской войны между Севером и Югом (1861—1865), которая привела к крушению рабства. Образ

Джона Брауна прочно вошел в американскую литературу. Он герой многих романов, поэм, стихотворений, пьес (Г. Торо, С. В. Бензэ, У. Стедман и др.). Не было практически такого значительного деятеля культуры США, северянина, который бы в той или иной мере не выразил своего неприятия рабства. Среди них такие крупные писатели, как Лонгфелло, Торо, Эмерсон, Мелвилл, Уитмен, Бичер-Стоу и многие другие.

Поэт, публицист, оратор, литературный критик *Джеймс Рассел Лоуэлл* (James Russel Lowell, 1819—1892) был страстным аболиционистом, редактировал журнал «Национальное антирабовладельческое знамя» (National Anti-Slavery Standard, 1848—1852). В сатирической поэме «Переписка Биглоу» (Biglow Papers, 1846), используя искусную стилизацию под письма простолюдина, пропитанные народным юмором, он высмеивает алчность южных плантаторов. Продолжение «Переписки Биглоу» (1867) посвящено событиям Гражданской войны. Перу Лоуэлла принадлежит также поэма «Басня для критиков» (A Fable for Critics, 1846), выдержанная в пародийно-ироническом ключе, которая вводит читателя в литературную атмосферу 1840-х годов, содержит шаржированные портреты Эмерсона, Брайанта, По, Купера, Лонгфелло, самого Лоуэлла. В дальнейшем Лоуэлл отошел от художественного творчества, отдавая много сил преподаванию в Гарварде, критике и редакторской работе.

Заметной фигурой в рядах аболиционистов был *Теодор Паркер* (Theodore Parker, 1810—1860), публицист, философ, один из членов Трансценденталистского клуба, соратник Эмерсона. Он был священником и использовал церковную кафедру для обсуждения таких актуальных проблем, как рабство, права женщин. Выступая против невольничества, оказывал помощь беглым рабам, стал одним из основателей колонии Брук Фарм (1841—1847 гг.).

Среди лидеров аболиционистского движения был *Джон Гринлиф Уиттиер* (John Greenleaf Whittier, 1807—1847), поэт, публицист, редактор. Выходец из семьи фермеров, человек глубоко религиозный, певец Новой Англии и ее тружеников, крестьян, поборник справедливости, он почти три десятилетия отдал борьбе с рабством. Его гражданский пафос нашел выражение в книге стихов «Голоса свободы» (Voices of Freedom, 1846).

В борьбе за свое освобождение приняли участие и темнокожие американцы. Они подвергались не только физическому, но и духовному порабощению, были жертвами расистской идеологии. Неграм внушалось, что они — недочеловеки, находящиеся на промежуточном уровне между людьми и животными, что черный цвет их кожи — эмблема позора, неполноценности, греховности.

Важным средством антирабовладельческой пропаганды стали «нарративы» (narrative), — рассказы черных невольников, которым посчастливилось бежать на Север. Эти бесхитростные исто-

рии, рассказанные обычно неграмотными рабами, были записаны белыми аболиционистами. Нарративы стоят у истоков прозы Черной Америки.

Ральф Уолдо Эмерсон: к высотам духа

Признанным лидером, духовным вождем, генератором идей трансцендентализма был Ральф Уолдо Эмерсон (Ralph Waldo Emerson, 1803—1882), одна из заметных фигур не только американской литературы XIX в., но и культуры в целом. Он сочетал разнообразные таланты ученого, философа, публициста, поэта, издателя. Сын пастора, он унаследовал от отца любовь к философии, несгибаемую веру в приоритет духовного, интеллектуального начала в человеке; готовил себя к карьере священнослужителя. После смерти отца семья бедствовала, Эмерсону пришлось поддерживать ее случайными заработками, что не помешало ему поступить в Гарвард, где он занимался теологией. После этого был священником в университетской церкви в Бостоне, но в 1832 г. сложил с себя сан: просветительские идеалы вошли в непримиримое противоречие с жесткими догматами пуританизма.

В 1832 г. Эмерсон совершил первый европейский вояж: общение с выдающимися умами своего времени — английскими поэтами Вордсвортом и Колриджем — стало важнейшим фактором его духовного развития. В Европе он изучает философию Платона, неоплатоников, мыслителей Востока, Монтеня, став одним из выдающихся эрудитов своего времени.

Конкорд: «Природа», «Доверие к себе». Вернувшись из-за океана, Эмерсон поселился в Конкорде, где сделался признанным лидером кружка интеллектуалов, разделявших доктрину трансцендентализма. Конкорд был одним из духовных центров страны, противвесом атмосфере плоского утилитаризма, которая господствовала в Америке 1830-х годов. Позднее в лекции «Реформаторы Новой Англии» Эмерсон говорил: «Повсюду мы видим, как сталкиваются механический и одухотворенный подход к вещам, и повсюду люди, думающие и благородные, все более доверялись тому, что принадлежит к области духовной, связывали свою надежду с прогрессом духа».

В Конкорде Эмерсон редактировал журнал «Циферблат». Материалы, публикуемые в журнале, послужили основой для его знаменитых лекций, которые составили несколько серий: «Философия истории» (The Philosophy of History), «Человеческая культура» (Human Culture), «Человеческая жизнь» (Human Life), «Современность» (The Present Age). Публичные выступления Эмерсона вызывали энтузиазм аудитории. Они подкупали смелостью и

глубинной мысли, антиконформистским пафосом, неутомимым призывом к обновлению, самосовершенствованию, верой в силу человеческого духа. Блестящие по форме лекции перерастали во вдохновенные ораторские выступления. Слушателям передавались взволнованная искренность, одухотворенность Эмерсона. Им импонировали его пафос, убежденность в насущной необходимости нравственного возрождения во всех сферах жизни.

В знаменитом трактате «Природа» (Nature, 1836) Эмерсон сформулировал фундаментальные принципы трансцендентализма, ввел понятие «сверхдуши» (oversoul). «С философской точки зрения вселенная состоит из Природы и Души», — утверждал Эмерсон. Всеми благотворными возможностями своих чувств человек обязан Природе. Она удовлетворяет его высокую потребность — любовь к Красоте, дает ему язык и движет его мыслью. Природа — символ Духа. Природа воспитывает Понимание и Разум. Она позволяет индивиду познать Идеальное.

Стержнем жизненной философии Эмерсона стал лозунг доверия к себе, получивший развитие и обоснование в статье под тем же названием (Self-Reliance, 1841). «Верь себе! Нет сердца, которое не откликнулось бы на зов этой струны», — обращался Эмерсон к соотечественникам, призывая их «распрямить плечи, разогнуть спину и творить чудеса». Человеку не пристало уповать на помощь извне, поддержку других людей, «он наделен достаточными силами, чтобы победить»: «Не проси ничего у людей, и среди бесконечного изменения ты сам будешь единственной надежной опорой, держащей на своих плечах все, что тебя окружает».

«Американский ученый»: «интеллектуальная Декларация независимости». Идеи трансцендентализма применительно к проблемам культуры и национальной самобытности Америки реализовались в знаменитой лекции Эмерсона «Американский ученый» (American Scholar, 1837), которая, по словам поэта Оливера Холмса, явилась «нашей интеллектуальной Декларацией независимости». Эмерсон был убежден, что Америке пора предложить миру нечто большее, чем «образцы искусства в технике», продемонстрировать самостоятельность своей мысли, собственных достижений в духовной, научной, литературно-художественной областях. Пафосом статьи стал призыв к соотечественникам «разомкнуть отяжелевшие от сна веки». Покончить с «длительным литературным ученичеством», с подборанием «черствых крох чужих урожаев». Эмерсона воодушевляла вера в расцвет национальной культуры, в рождение «американского ученого», т.е. «человека, который мыслит», властителя дум, независимого и самобытного, «свободного и отважного»: «Мы будем крепко стоять на собственных ногах, мы будем говорить то, что рождается в нашей собственной душе». «Мы становимся самими собой перед лицом природы, — не уставал повторять Эмерсон. — Натура определяет в человеке

все». Подлинная ценность индивида — в его внутренней целостности, в наличии в нем духовного, «идеального» начала.

С середины 1830-х годов Эмерсон в серии статей, эссе, «опытов», лекций, нашедших живой отклик у его современников и приобретших статус хрестоматийных («О литературной морали», *Literary Ethics*, 1838; «Дружба», *Friendship*, 1841; «Героизм», *Heroism*, 1842; «Сверхдуша», *The Oversoul*, 1842), разрабатывает свою этико-философскую доктрину «героического индивидуализма». Когда в 1855 г. появилась книга стихов Уитмена «Листья травы», встреченная непониманием и издевкой, именно Эмерсон первым распознал ее значимость и оригинальность.

Синтезом идей Эмерсона стала книга «Путь жизни» (*The conduct of life*, 1860). Он — приверженец «идеальной демократии», граждане которой разделяют философию «доверия к себе» и «неучастия во зле». Видя угрозу, которая таится в «торгашеском духе», укореняющемся в Америке, он, однако, не теряет веры в демократию, предрекает ей высокое будущее.

Л. Н. Толстой назвал Эмерсона «самым глубоким» из «философско-религиозных поэтов и писателей», творивших в США в 1840—1860-е годы.

Генри Торо: одинокий революционер

Соратник и единомышленник Эмерсона Генри Дэвид Торо (*Henry David Thoreau*, 1817—1862), прозаик, публицист, философ, поэт, — одна из самых впечатляющих фигур американской литературной истории. Выходец из семьи среднего достатка, он после окончания Гарварда преподавал в школе, затем стал членом Трансценденталистского клуба. В начале 1840-х годов Торо опубликовал первые эссе и стихи.

Жизненная философия. Интеллектуальные занятия Торо органически соединял с физическим трудом. Мастер на все руки, он плотничал, был каменщиком, землемером. Отвечая эмерсоновскому принципу «героического индивидуализма», являл пример смелости и независимости, осуждал рабовладение, демонстрируя свое неприятие правительства, санкционирующего институт невольничества, не платил налоги, за что был наказан кратковременным тюремным заключением. Бытует, возможно, и недостоверная, но остроумная история. Во время прогулки Эмерсон увидел Торо, своего друга, в тюрьме Конкорда. Он обратился к нему с вопросом: «Генри, почему вы здесь?» На что последовал красноречивый контрвопрос: «Уолдо, почему вы не здесь?» Позднее в знаменитой статье «О гражданском неповиновении» (*On Civil Disobedience*, 1849) Торо доказывал, что в государстве, где несправедливо лишают свободы, достойное место для человека —

находиться в тюрьме. Противник рабства, Торо не раз помогал беглым невольникам перебираться с Юга на Север. Он осуждал агрессивную войну с Мексикой (1846), сочувствовал индейскому населению. Философская позиция Торо во многом определялась уже упоминавшимся эссе Эмерсона «Природа». Леса, поляны, рощи, речушки его родного штата Массачусетс, по которым он любил совершать одинокие прогулки, вызывали его восхищение и благоговение. Эмерсон называл Торо «бакалавром природы», а сам Торо именовал себя «смотрителем ливней и снежных бурь», «инспектором лесных троп».

Природа для Торо выше Добра и Красоты. Его эссе и очерки полны ее вдохновенными зарисовками в разное время года. Герой, пребывающий «вдали от суетного мира», в запорошенной снегом тихой деревушке, очарован первозданностью бытия: «Стоя в одиночестве глубоко в лесу, видя, как ветер сдувает снег с деревьев, понимаешь, что мысли твои глубже, чем когда ты озабочен делами городскими».

В 1845—1847 гг. Торо поселяется на берегу Уолденского пруда, строит себе хижину, засеивает маисом небольшой клочок земли, ведет натуральное хозяйство. Свободное время он посвящает прогулкам по окрестным лесам, ловит рыбу, наблюдает и изучает природу. Писатель встречается и беседует с единомышленниками, систематически ведет дневник. Одиночество, самоуглубление стимулируют потребность в философском осмыслении бытия.

«Уолден, или Жизнь в лесу». Дневниковые записи послужили основой для книги, которая стала одним из памятников «американского Ренессанса» — «Уолден, или Жизнь в лесу» (Walden; or, Life in the Woods, 1854). К этой книге о «правильной жизни» уместно было бы избрать эпиграфом слова писателя: «Не надо мне любви, не надо денег, не надо славы — дайте мне только истину». Книга Торо — своеобразная робинзонада, произведение сложной жанровой структуры. Это и романтическая утопия, и своеобразный дневник натуралиста, наделенного художественным даром, и пейзажные зарисовки, пропитанные морально-философскими наблюдениями. О композиции книги говорят скромные названия глав: «Хозяйство», «Где я жил и для чего», «Чтение», «Звуки», «Одиночество», «Посетители», «Бобовое поле» и др.

Торо критически воспринимает цивилизацию и ее сомнительные, по его мнению, ценности. Его волнует судьба современников, которые «поглощены выдуманной заботой и лишними тяжкими трудами. В стремлении накопить как можно больше собственности они изнуряют себя». Писатель удручен тяжелым положением рабочих на фабриках, растущей поляризацией между богатством и бедностью. Современный образ жизни, по мысли Торо, враждебен естественному и достойному существованию.

Писатель обращался к современникам с горькими словами: «Нельзя не заметить, какой мелкой и жалкой жизнью вы живете... лжете, льстите, заталкиваете себя в скорлупу вежливости и раздуваетесь, как шар, заполненный щедростью...» Каждый человек видится ему «грешником, добровольно исполняющим какую-то странную епитимью». В философии Торо сказывается влияние руссоизма (критика пороков цивилизации и культ природы). «Я ушел в лес потому, что хотел жить разумно, иметь дело лишь с важнейшими фактами жизни... Я не хотел жить подделками вместо жизни... Я хотел погрузиться в самую суть жизни и добраться до ее середины... свести ее к простейшим формам...» Как и у Купера, единение человека и природы обретает для Торо характер нравственного идеала.

В книге Торо, что определяется ее жанровой природой, нет привычного сюжета, драматических коллизий. Ее герой умен, наблюдателен, прямодушен и поэтичен. Деревья, травы, птицы, запахи, меняющиеся в разные времена года пейзажи, насыщенные множеством конкретных поэтичных деталей и подробностей, — ничто не ускользает от внимательного взгляда Торо. Каждая пейзажная зарисовка — это гимн Природе: «...земля наша еще в пленках и потягивается во все стороны, как младенец. На лбу самого сурового утеса вьются нежные кудри. В Природе нет ничего мертвого... Земля — не осколок мертвой истории, не пласты, слезавшиеся, как листья в книге, интересные для одних лишь геологов и антикваров; главная жизнь ее сосредоточена в глубине...»

Торо и XX век. Торо, мыслитель, художник, человек, смелый и независимый, принадлежавший далекой романтической эпохе, оказался востребованным в XX в. Его концепция ненасильственных действий и массового гражданского неповиновения как средства политической борьбы была взята на вооружение Махатмой Ганди, лидером индийского освободительного движения, и Мартином Лютером Кингом, выдающимся руководителем движения черных американцев за свои права в пору «негритянской революции» 1960-х годов.

Торо был высоко ценим многими американскими писателями XX в.: им импонировали его индивидуализм, независимость, интеллектуальная углубленность, бесстрашный критицизм по отношению к «сакраментальным» государственным институтам, культ природы и естественных первоначал жизни. Т. Драйзер издал специальную книгу избранных афоризмов Торо. С. Льюис посвятил ему статью «Одинокий революционер» (1937). В ней он отмечал, что Торо был бы первым, кому бы он доверил защищать свободу Америки, быть ее «верховным правителем».

Религиозные взгляды Торо, его идеализация скромного существования, труда, его неподчинение авторитетам и властям были близки Л. Н. Толстому, который включал его афоризмы и сентен-

ции в свой «Круг чтения». Автор «Уолдена» был назван им среди тех писателей США, которые особенно влияли на него, к которым он испытывал неизменное «чувство благодарности».

Бичер-Стоу: хижина, простоявшая полтора столетия

«Роман-бомба». Есть в Америке романы, которые занимают в литературной истории особое, уникальное место, имеют сенсационный успех, становясь не только явлением «изящной» словесности, но и общественным фактором. Их иногда называют: «романы-бомбы». Они появляются именно в тот момент, когда в них особенно нуждается общество. Выражая внутреннюю потребность людей, они приковывают внимание к «болевым точкам», к проблемам, требующим решения.

Так было не раз. Утопический роман Э. Беллами «Взгляд в прошлое» говорил о язвах общества и возможностях его перестройки, «Джунгли» Э. Синклера — об эксплуатации рабочих, «Американская трагедия» Т. Драйзера — о мотивах, толкающих на преступление, «У нас это невозможно» С. Льюиса — об опасности прихода к власти фашизма, «Гроздь гнева» Дж. Стейнбека — о трагической доле фермеров, «Сын Америки» Р. Райта — о том, как расизм обесчеловечивает человека.

Литература аболиционизма разнообразна в жанрово-тематическом плане. В статьях Р. У. Эмерсона и Г. Торо звучала публицистическая страсть. В стихах Г. Лонгфелло («Невольничьи песни»), Уиттиера («Голоса свободы») — сочувствие к доле темнокожих страдальцев. Аболиционисты, религиозные мыслители говорили о несовместимости рабства с христианской моралью.

На этом фоне выделяется, конечно, роман Гарриет Бичер-Стоу (Harriet Beecher-Stowe, 1811—1896) «Хижина дяди Тома» (Uncle Tom's Cabin, 1852). В нем ужас рабства представлен в живых образах, в конкретных трагических человеческих судьбах.

Его автор была дочерью известного проповедника Лаймена Бичера, поборника трезвости и врага рабства. С юных лет будущая писательница впитала в себя кальвинистские взгляды отца, сильное влияние оказал на нее дядя Сэмюел Фут, убежденный либерал. После переезда с семьей в г. Цинциннати в штате Огайо, граничившем с поясом рабовладельческих штатов, она работала учительницей; ее ранние очерки печатались в женских журналах. В 1836 г. Гарриет вышла замуж за С. Э. Стоу, профессора теологической семинарии ее отца.

«Хижина дяди Тома». Бичер-Стоу не была участником аболиционистского движения. Ее главная книга, ее первое и лучшее произведение, было вдохновлено чувством глубокого сострадания, болью, протестом против жестокости рабства. Это был один

из первых социальных, реалистических романов в американской литературе. Сюжетные коллизии, имевшие жизненную основу, характеры, резко, с нажимом выписанные, в которых, может быть, даже несколько нарочито акцентированы Добро и Зло, — все это обладало пронзительной силой воздействия.

В центре романа — история негра дяди Тома, великодушного, честного, справедливого, бесконечно доброго человека, безропотно сносящего все обиды. Три этапа его жизни связаны с пребыванием у разных хозяев. Первый из них Шелби, человек незлой, дабы поправить свои финансовые дела, продает Тома, разлучив с женой и детьми. Второй Сен-Клер гуманен. У него Том избавлен от физических пыток, но несвободен и разлучен с семьей. Сен-Клер умирает, и Том оказывается собственностью рабовладельца Легри, который упивается издевательствами над невольниками. Нравственная чистота и порядочность Тома вызывают ненависть Легри. Когда Том отказывается выдать хозяину, где прячутся беглецы, Эмелина и Касси, рабовладелец приказывает забить его насмерть. Он умирает, молясь за спасение душ своих мучителей.

Рядом с Томом целый ряд интересных, рельефных фигур: это талантливый мулат Гаррис, нашедший свободу в Канаде; свободолюбивая Касси, наложница Легри; Лиззи, жена Гарриса, спасающая от работорговцев своего ребенка.

Роман динамичен, сцены и ситуации — драматичны. Они держат читателя в неослабном напряжении. Непридуманнные картины, рисующие ужасы рабства, обобщаются в публицистических отступлениях, в которых слышится взволнованный голос писательницы: «Описание жестокостей оскорбляет нас, наполняет гневом наше сердце. О том, что содеет один человек, другой не захочет и слушать. Мы не желаем знать о муках наших близких, единоверцев наших, даже если нам говорят об этом с глазу на глаз. Но, увы, Америка, такие злодеяния совершаются под защитой твоих законов! Знает о них и церковь — знает и, по сути дела, безмолвствует».

Своим романом Бичер-Стоу утверждала: зло не только в жестоких рабовладельцах (среди них встречаются и неплохие, даже гуманные люди), но в системе невольничества как таковой. Оно развращает души и угнетателей, и угнетаемых.

Роман подкупал своей беспощадной правдивостью. Писательница укрепила его значимость, дополнив его книгой «Ключ к "Хижине дяди Тома"» (Key to Uncle Tom's Cabin, 1853), где она представила документальный материал, тот пласт собранных фактов и свидетельств, из которых выросли сюжет и система образов произведения. Стремясь ослабить разоблачительный эффект книги, расистски настроенные южане опубликовали до полутора десятков романов, целью которых было опровергнуть «злобные выдумки» Бичер-Стоу. Среди этих литераторов был южанин Томас Диксон (Thomas Dixon, 1864—1946), автор трилогии («Пятна леопарда», The Leopard Spots; «Куклуксклановец», The Clansman; «Предатель»,

the Traitor); апологет рабства, изображавший последовавшую за падением рабства Реконструкцию как несчастье для Юга.

Из-под пера Бичер-Стоу вышло еще немало произведений, среди которых наиболее интересен роман «Дред, или Повесть о великом злосчастном болоте» (Dred: a Tale of the Great Dismal Swamp, 1856). В нем поставлен вопрос о правомерности насилия в борьбе с рабовладением. Противник революционных мер, романистка предупреждала: страну ждут кровавые потрясения, если правительство не вмешается. Президенту Аврааму Линкольну приписывают фразу во время встречи с писательницей в Белом доме: «Так вы и есть та самая маленькая женщина, затеявшая эту большую войну?»

Бичер-Стоу в России. Роман «Хижина дяди Тома» был переведен на многие языки мира. Его историческое значение охарактеризовал Л. Н. Толстой: «Отмене невольничества предшествовала знаменитая книга женщины, г-жи Бичер-Стоу». Роман многократно инсценировался и экранизировался. В 1858 г. журнал «Современник», редактируемый Н. А. Некрасовым, рассылал своим подписчикам в качестве приложения перевод романа. В России он читался с неподдельным волнением: был канун реформы 1861 г. (совпавшей с началом Гражданской войны в США). Борьба с рабством в США, аболиционизм были удивительно созвучны набравшим силу антикрепостническим настроениям. Когда разразился вооруженный конфликт между Севером и Югом, русское общественное мнение стало на сторону северян. В 1861—1862 гг. в своих статьях анализировал характер войны и призывал северян к активизации боевых действий против рабовладельцев Н. Г. Чернышевский.

Литература

Художественные тексты

Американская романтическая повесть / Под ред. Ю. Ковалева. — М., 1978.

Бичер-Стоу Г. Хижина дяди Тома. — М., 1990.

Писатели США о литературе / Сост. и предисл. А. Н. Николюкина: В 2 т. — М., 1982. — Т. 1.

Поэзия США / Под ред. А. Зверева. — М., 1982. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

«Сделать прекрасным наш день...»: Публицистика американского реализма / Сост. и предисл. А. Н. Николюкина. — М., 1990.

Торо Г. Д. Уолден, или Жизнь в лесу / Послесл. А. Старцева. — М., 1979. — (Сер. «Лит. памятники»).

Франклин Б. Автобиография. Памфлеты; *Брэдфорд У.* История поселения в Плимуте; *Кревкер С. Дж. де.* Письма американского фермера. — М., 1987. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Эмерсон Р. У. Эссе; *Торо Г. Д.* Уолден, или Жизнь в лесу / Вступ. ст. Н. Покровского. — М., 1986. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Критика. Учебные пособия

Взгляд в историю — взгляд в будущее: Русские и советские писатели, ученые, деятели культуры о США / Сост. А. Н. Николюкин. — М., 1987.

Истоки и формирование американской национальной литературы XVII—XVIII вв.: Сб. статей. — М., 1985.

История литературы США / Под ред. Я. Н. Засурского. — М., 1999. — Т. 2.

Литературная история Соединенных Штатов Америки: В 3 т. / Под ред. Я. Н. Засурского. — М., 1977. — Т. 1.

Николюкин А. Н. Американские писатели как критики. — М., 2000.

Николюкин А. Н. Литературные связи России и США. — М., 1981.

Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли: В 3 т. — М., 1961—1963. — Т. 1.

Покровский М. Е. Генри Торо. — М., 1983.

Романтические традиции американской литературы XIX века и современность / Под ред. Я. Н. Засурского. — М., 1982.

Токвиль А. де. Демократия в Америке. — М., 1992.

Тузушева М. П. Роман Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». — М., 1985.

Эстетика американского романтизма / Сост. А. Н. Николюкин. — М., 1977.

American Literature, 1764 — 1789. The Revolutionary Years / Ed. by E. Emerson. — Madison, 1977.

American Literature Survey / Colonial and Federal to 1800. — N.Y., 1968.

Beecher-Stowe Harriet. Three Novels. — N.Y., 1982.

Brown C. B. Weiland. — Hammondsworth, 1991.

Critical Essays on Harriet Beecher-Stowe / Ed. by E. Ammons. — Boston, 1980.

Documents of Upheaval Selections from W. L. Garrison's Liberator, 1831 — 1865. — N.Y., 1966.

Douglas F. Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself/ Ed. by B. Quarles. — Cambridge, Mass., 1960.

Emerson R. W. The Essays of R.W.Emerson. — N.Y., 1987.

Irving H. The American Newsness. Culture and Politics in the Age of Emerson. — Cambr., 1986.

Kateb G. Emerson and Self-Reliance. — Calif.; L., 1995.

May Henry F. The Enlightenment in America. — N.Y., 1976.

Hedrick J. Harriet Beecher-Stowe. — N.Y.; Oxford, 1994.

Poetry of the American Renaissance / Ed. by P. Kane. — N.Y., 1995.

Richardson R. Ir. Henry David Thoreau. A Life and Mind. — Berkley and Los Angeles, 1986.

Taybok E. The Poetical Works of Edward Taylor. — N.Y., 1974.

Tyler M. History of American Literature, 1607 — 1783. — Chicago, 1967.

ФЕНИМОР КУПЕР: ТРОПАМИ НАТТИ БАМПО

Раннее творчество: роман «Шпион». — 1830—1840-е годы: Купер в споре с Америкой. — «Морские» романы: «Лоцман». — Пенталогия о Кожаном Чулке: замысел, структура, главный герой. — «Последний из могикан»: Соколиный Глаз спешит на помощь. — Значение Купера: воспитатель мужества и чести.

Я разошелся со своей страной. Пропать между нами огромна. И кто прав, покажет время.

Фенимор Купер



Для широкого читателя начало американской литературы ассоциируется с именами Ирвинга и Купера. Это в известной мере справедливо: они были первыми писателями США, получившими международную известность. И если Ирвинг заявил о себе как основоположник романтической новеллы в США, то Купер заложил основы романного жанра прежде всего благодаря своей пенталогии о Кожаном Чулке, которая стала неизменным спутником всех поколений читателей. Однако бы-

тующее представление о Купере как о писателе для юношества более чем односторонне — это был художник серьезный и глубокий. У него сложились непростые отношения с соотечественниками, но в Европе ему воздали должное, ведь он фактически открыл Старому Свету многие стороны Америки, ее природу. В России же обрел при жизни вторую родину.

Раннее творчество: роман «Шпион»

Детство и юность. Джеймс Фенимор Купер (James Fenimore Cooper, 1789—1851) родился в поселке Куперстаун в штате Нью-Йорк. Поселок был назван в честь отца Фенимора — Уильяма Купера, судьи, землевладельца и конгрессмена, человека состоятельного. Он отличался независимым характером и вспыльчивым нравом; некоторые черты отца унаследовал и сын. Поселок в ту пору соседствовал с фронтиром, рядом начиналась необжитая территория, лесная глухомань. Эта малая родина станет для Ф. Купера источником сюжетов и образов его романов. Так, отец писателя и некоторые жители Куперстауна считаются прототипами ряда

действующих лиц в романе «Пионеры». Сама местность вокруг Куперстауна описана в романе «Зверобой». Уже став известным писателем, Купер выпустит исторический очерк «Хроника Куперстауна» (1838).

В начале XVIII в. фронтир проходил примерно в 100 км от Атлантического океана, в дальнейшем он постепенно перемещался в сторону Тихого океана. Это было своеобразное пограничье, территория между цивилизацией и девственной природой. Для фронта были характерны суровый быт, тяжелые и опасные условия существования как следствие постоянных столкновений с аборигенами, индейцами, отсутствие законов, культ силы, авантюризм. Ф. Купер взял эпиграфом к роману «Пионеры» строки из поэмы Джеймса Кирка Полдинга (James Kirke Paulding, 1778 — 1860) «Лесной житель» (The Backwoodsman, 1818). В ней жители фронта показаны как люди «самых разных привычек, нравов, эпох и местностей». Оказавшись вместе, они являют зрелище, исполненное таких контрастов, каких «не знала ни одна страна и ни один век». Граница вызвала к жизни социально-психологический тип первопроходца, пионера. Это способствовало формированию таких качеств национального характера, как свободолюбие, оптимизм, вера в перспективы быстрого обогащения.

В Куперстауне будущий писатель закончил начальную школу, а затем в Олбани завершил обучение в старших классах, после чего отец отправил сына в Йельский колледж. В 1806 г., после трехлетнего пребывания в нем, семнадцатилетний Ф. Купер был, к немалому неудовольствию отца, оттуда исключен за весьма неординарную выходку: он привел в аудиторию осла и заставил его влезть на кафедру.

В качестве наказания и меры исправления отец отправил неупутевого отпрыска на флот. Пробыв около года моряком в Атлантике, Купер еще три года прослужил мичманом на судне, бороздя воды озера Онтарио. Служба, хотя и непродолжительная, дала Куперу бесценный запас конкретных наблюдений, что позволило ему стать одним из основоположников морского романа в США.

Литературный дебют. После смерти отца Ф. Купер оставляет флотскую карьеру, женится и оседает в поместье, полученном им в наследство. Здесь он несколько лет ведет внешне мало примечательную жизнь сельского джентльмена, весьма далекую от художественных и литературных проблем. Первая проба пера происходит сравнительно поздно, почти в тридцатилетнем возрасте. Долгое время бытовала версия, будто Купер приобщился к литературе едва ли не по воле случая. Он поспорил с женой, что сумеет написать роман лучше, чем то произведение английского автора, которое они вместе читали. В итоге появился на свет его первый роман «Предосторожность» (The Precaution, 1820), сочинение малоинтересное и подражательное.

На самом деле все было не так просто. Дневники и письма Купера, опубликованные почти через полтора столетия спустя, проливают свет на некоторые моменты его биографии. Выясняется, что занятый на первый взгляд лишь хозяйственными делами в поместье, Купер готовил себя к писательскому труду, штудировав разнообразную художественную, историческую, научную литературу, биографии и религиозные трактаты.

«Шпион». Уже второй роман Купера «Шпион» (The Spy, 1821) принес автору заслуженную известность. Стотысячный тираж был по тем временам событием экстраординарным. Критики назвали книгу «триумфом», а ее инсценировки ставились на сценах американских театров. Высказываются мнения, что роман знаменует начало нового этапа в истории американской литературы. С чем же это было связано? В 1810—1820-е годы в США шли дискуссии о путях развития литературы в молодом государстве, укреплявшем свои позиции на североамериканском континенте. Они обострились после успешного завершения второй англо-американской войны 1812—1814 гг. Один из критиков выдвинул тезис: «Чтобы выполнить свой долг перед страной, писатели должны в совершенстве знать ее историю».

Опыт европейского романтизма убеждал, что освоение исторической темы перспективно и значимо. С середины 1810-х годов один за другим стали выходить исторические романы В. Скотта. Европейская история предлагала кладезь сюжетов, об этом свидетельствовало творчество едва ли не каждого видного писателя первой трети XIX в.: Новалиса, Гофмана, Мериме, Бальзака, Гюго, Шатобриана, Байрона, Пушкина, Лермонтова.

В истории Америки было немало ярких страниц, относящихся к Войне за независимость. Национальная история — достойный предмет художественного внимания: Куперу это было очевидно. В центре романа «Шпион» — драматическая судьба скромного разносчика товаров Гарви Берча, который в годы Войны за независимость выполняет тайные задания главнокомандующего колонистов генерала Вашингтона. Берч действует на нейтральной территории в родном графстве Вестчестер. Он — человек, преданный идеалам свободы. «...Истинному патриотизму присуща чистота, которая ставит человека-патриота выше всех грубых побуждений себялюбия. Патриотизм — чувство возвышенное, прекрасное, лишенное примеси личных выгод», — писал Купер в предисловии к роману.

Время действия романа — 1780 г. Работа Гарви Берча, торговца-разносчика, трудна, и прежде всего в моральном плане. Он одинок. Его считают шпионом английского короля. Но, несмотря на всю унижительность и рискованность своей работы, он не имеет права выдать себя. Опасность исходит и от врагов, и от своих. Прошлое и деятельность Гарви Берча на страницах романа овеяны тайной. Его сын Френсис, напри-

мер, узнает об отце правду, найдя записку Вашингтона: «Гарви Берч многие годы верно и бескорыстно служил своей родине».

Роман небогат описаниями исторических событий, которые считались хорошо известными читателю. Зато в «Шпионе» просматривались типовые романтические ходы и персонажи: Генри Уортон, занимающий в войне нейтральную позицию, его дочери Сара и Френсис, с которыми связаны перипетии любовных коллизий. Даже сам Вашингтон действует как романтический герой, проникнув под именем мистера Харпера на вражескую территорию и рискуя при этом жизнью. Знаменателен финал романа: Берч встречается с Вашингтоном, предлагающим ему в награду сто дублонов. Но Берч великодушно от них отказывается, с достоинством осведомившись у Вашингтона: неужели тот думает, что он служил родине за деньги. В эпилоге сообщается о том, что Гарви погиб в бою в период второй англо-американской войны. «Он умер, как и жил, преданным сыном своей родины и мучеником за свободу», подытоживает путь героя романист.

В духе романов В. Скотта Купер рядом с историческим лицом (Вашингтоном) ставит вымышленного героя. Он не представитель высших сословий, не аристократ, не офицер, человек малообразованный. Но персонаж Купера подлинно историчен. Его судьба иллюстрирует «воздействие великих потрясений на человеческий характер и облагораживающее влияние патриотизма, когда это чувство пробуждается и с большой силой охватывает весь народ». Купер убежден: патриотизм был одной из величайших движущих пружин американской истории, прогресса страны.

Периодизация творчества. После «Шпиона» начинается активная работа Купера как профессионального литератора. После выхода этого романа творческий путь писателя продолжался еще почти три десятилетия. В нем выделяют три этапа.

Первый этап охватывает время от 1821 до 1826 г. В это время Купер испытывает себя в разных жанрах: он продолжает трудиться как исторический романист, выпустив роман «Лайонель Линкольн» (Lionel Lincoln, 1825); появляется первый и лучший из «морских» романов — «Лоцман» (The Pilot, a Tale of the Sea, 1824). Наконец, увидела свет пенталогия о Кожаном Чулке. В 1826 г. уже знаменитым писателем Купер отправляется в Европу, живет во Франции и в Италии, путешествует по Швеции, Германии, Англии, Голландии.

Европейское семилетие (1826—1833 гг.) — второй этап творчества Купера. Писатель выпускает два «морских» романа («Красный корсар», The Red Rover, 1828; и «Морская волшебница», The Water-Witch, 1830), трилогию из жизни средневековой Европы, где действия разворачивались в Венеции («Браво», The Bravo, 1831), в Германии эпохи Реформации («Гайденмауэр», The Heidenmauer, 1832), в Швейцарии («Палач», The Headsman, 1833).

Наиболее значительным в творческом отношении оказался третий этап (1833—1851 гг.), охватывавший почти два десятилетия после возвращения Купера на родину.

Возвращение на родину. Когда писатель вернулся на родину после семилетнего отсутствия, Америка во многом изменилась: был пик эпохи так называемой «джексоновской демократии» (1829—1837 гг.). Президент Эндрю Джексон, дважды избиравшийся, провозгласил, что «править должно большинство». Но его демократия уживалась с рабством, истреблением индейцев, войнами по захвату новых территорий. Отношение Купера к происшедшему было отрицательным, что поссорило писателя с соотечественниками. Он с неодобрением наблюдал за тем, как демократические свободы используются в интересах спекулянтов и наживал. Он называл сложившуюся в Америке систему «мобократией» (от слова mob — власть толпы. В Древней Греции существовал для аналогичного явления термин «охлократия».)

Купер — критик американской демократии. Свои взгляды Купер выразил в ряде публицистических и художественных произведений. Он пишет трактаты «Письмо к соотечественникам» (*A Letter to His Countrymen*, 1834), а также «Американский демократ», последний был снабжен подзаголовком «Заметки о социальных и гражданских взаимоотношениях в Соединенных Штатах Америки» (*American Democrat, The Hints of the Social Relations of the United States of America*, 1838). В этих сочинениях Купер отклоняет принцип абсолютного господства большинства при ущемлении прав меньшинства. Человек состоятельный, землевладелец, он усматривает в этом опасность уравниловки. С горечью наблюдает он власть денег во всех сферах жизни, озабочен опасностью подчинения доллару государственных интересов. В трактате «Американский демократ» Купер утверждает: «...Государству необходимо быть независимым от денег, чтобы противостоять их вредному воздействию».

«Моникины». Полемическую линию Купер продолжает в аллегорико-сатирическом романе «Моникины» (*The Monikins*, 1835), в котором заметно подражание Рабле и Свифту. Сюжет воспроизводит путешествие Джона Голденкалфа, англичанина, и Ноаха Поука, американца, в компании с четырьмя просвещенными обезьянами («моникинами») по разным странам, в которых угадываются Англия, Франция и Соединенные Штаты Америки. В Англии (Высокопрыгии) он осуждает кастовость, аристократические привилегии. В Америке (Низкопрыгии) романист критикует «уравнительную демократию», враждебную «достоинству» и отрицающую «различия между людьми». В романе просматриваются более чем прозрачные намеки на сакраментальные институты американской государственности: конституция — национальная аллегория, президент — великий вождь, сенат — каста жрецов, палата представителей — легион, верховный суд — высшие арбитры и т. д.

В Низкопрыгии две конкурирующие партии: вертикальная и горизонтальная. В ней господствуют коммерческие интересы, которые приводят к «моральному закату». Великий нравственный постулат заменен «великим аморальным постулатом, именуемым корыстью». Общественным мнением манипулируют циничные демагоги и могущественная пресса. Мерило добродетели — сумма на банковском счете.

Диалогия: «Домой» и «Дома». Критику американской действительности Купер продолжил в романе «Домой» (*Homeward Bound*, 1838).

В основе сюжета первого романа — путешествие Эдварда и Джона Эффингамов, нью-йоркских землевладельцев, и дочери Эдварда, Эвы, на американском пароходе «Монтаук», который держит курс из Европы в США. Американские пассажиры на корабле — это люди вульгарные, пошлые, озабоченные лишь меркантильными соображениями. Вторая часть диалогии «Дома» (*Home as Found*, 1838) рассказывает о судьбе Эффингамов, вернувшихся на родину. Они становятся крупными земельными собственниками и общественными деятелями.

В романе Купер представляет в сатирическом виде некоторых знакомых по Куперстауну (в дальнейшем последние потребуют через суд признать писателя клеветником).

Нельзя сказать, что Купер отрицал американскую демократию, как таковую. Он видел ее немалые потенциальные возможности, а своей критикой хотел внести лепту в исправление ее недостатков, но оскорбленные соотечественники награждали Купера эпитетами: «презренный трус», «дурак», «змея, пригретая на груди». Его обвиняли в том, что он якобы не приемлет демократию с позиции «аристократа», «клеветает на своих прекрасных соотечественников», охаивает «все честное, интеллектуальное у себя на родине», ненавидит «все американское». С горечью признавал Купер тот факт, что он «разошелся со своей страной».

Последнее десятилетие. Судебные тяжбы, несправедливые нападки критики приводят к тому, что Купер уединяется в своем поместье в Куперстауне и продолжает интенсивно работать, поскольку литературные гонорары остаются для него главным источником существования. В начале 1840-х годов он завершает свой цикл о Кожаном Чулке, выпустив «Следопыта» и «Зверобоя».

В последнее десятилетие Купер создает трилогию о земельной ренте. В нее входят романы «Сатанстоу» (*Satanstoe*, 1845), «Землемер» (*The Chainbearer*, 1845), «Краснокожие» (*The Redskins*, 1846). Однако трилогия с ее заданностью, перегруженностью дидактикой оказалась художественно маловыразительной.

Жизненный закат Купера окрашен грустными настроениями. Популярность писателя падает, тиражи его книг неумолимо снижаются. Он признается, что его время истекло, что страна от него «устала». Купер умирает в своем поместье в 1851 г. в возрасте 62 лет.

Перу Купера принадлежит несколько «морских» романов: «Лоцман», «Красный корсар», «Морская волшебница», «Два адмирала». Есть у него и специальное исследование «История флота Соединенных Штатов» (The History of the Navy of the United States of America, 1839). Маринистика, конечно же, органична для творчества Купера: несколько лет, проведенных на кораблях, дали ему бесценный материал и запас наблюдений.

Море играло огромную роль в жизни молодой республики. Рос ее военный флот, который одержал ряд побед над «владычицей морей» Англией во время войны 1812—1814 гг. Укрепляется экономический потенциал страны.

Торговые суда под американским флагом приходили в разные порты мира. Приобретает все больший размах китобойный промысел, который становится целой промышленной отраслью. Рассказы о приключениях и кораблекрушениях, дневники мореплавателей, биографии выдающихся флотоводцев и мореходов, таких, как Колумб, Магеллан и др., пользовались широким читательским спросом. В XIX в. сформировалась новая жанровая разновидность — «морской» роман. Наиболее богато и полно он представлен в английской литературе (Дефо, Свифт, Филдинг, Смоллет, Вальтер Скотт, Фредерик Марриэтт). Добавим к этому перечню также Стивенсона, Конрада, Голдинга. Значительную роль играет маринистика и в литературе США. У Купера мы находим характерные параметры «морского» романа: точные бытовые подробности, относящиеся к корабельному быту, и увлекательные сюжетные коллизии, отвечающие канонам романтической поэтики.

«Лоцман». Наиболее удачным «морским» романом Купера по праву считается «Лоцман» (The Pilot, a Tale of the Sea, 1824). В нем события происходят в эпоху Войны за независимость. В предисловии к роману Купер называет своим учителем Смоллета, крупного мастера английского реалистического романа XVIII в., в произведениях которого описывался корабельный быт. Вместе с тем в отличие от Смоллета Купер трактует морскую тему в духе романтической эстетики: главный акцент сделан не на воспроизведении реалий морской службы (хотя здесь Купер достаточно точен), а на увлекательных поворотах мелодраматических коллизий, подвигах, героике, возвышенных страстях.

Сюжет строится на попытках шхуны «Ариэль» высадить отряд на территории Великобритании, чтобы захватить аристократа полковника Говарда, выходца из Южной Каролины, сторонника короля, и обменять его на американских пленных. Участники рейда планируют также захватить других знаменитых англичан, включая членов парламента. Во главе операции — таинственный лоцман, мореход, имя которого в романе так и не называется.

Как и водится в романтических произведениях, прошлое протагониста туманно. Во время нападения на резиденцию полковника Говарда лоцман и некоторые сообщники попадают в плен из-за предательства Кристофера Диллона, однако им удается вырваться на свободу. Но операция не достигает своей цели: в рядах американцев находятся два молодых офицера, Гриффит и Барнстейбл, которые влюблены в племянницу полковника Говарда. И здесь Купер использует типичный романтический сюжетный ход. Влюбленные принадлежат к двум враждующим лагерям. Любовь молодых офицеров приводит к провалу экспедиции.

Хотя имя главного героя не названо, но исследователи полагают, что прототипом отважного и благородного лоцмана был Джон Поль Джонс (John Paul Jones, 1747 — 1792), один из героев Войны за независимость.

Шотландец по происхождению, искусный мореход, он совершал рейсы в Вест-Индию, пока в 1775 г. не присоединился к американским революционерам. Он принимал участие в наиболее значительных морских сражениях в период Войны за независимость; одержал ряд побед и захватил богатые трофеи, а в 1778—1779 гг. совершал набеги на Британские острова (этот эпизод и отражен в «Лоцмане»). В 1779 г. вступил в длительную абордажную схватку с британским судном «Серапис», измотал врага и на вопрос британского капитана Пирсона: «Вы еще не выдохлись?» — ответил крылатой, оставшейся в истории фразой: «Я еще и не начинал борьбы!» Потеряв свое собственное судно, он захватил британское. Поль Джон даже состоял на службе у Екатерины II и принимал участие в русско-турецкой войне. Выйдя в отставку, поселился в Париже.

Дж. П. Джонс стал легендарной фигурой американской истории: он герой еще нескольких исторических романов, в том числе «Израэля Поттера» Г. Мелвилла, «Преданный королю» Сары Орн Джуит и др.

Роман Купера «Лоцман» был популярен у русского читателя. Белинский пишет, что «море и корабль — это его родина, тут он у себя дома». Он отмечает также точность морских реалий. П. А. Вяземский так образно отозвался об искусстве Купера-мариниста: «...Море — какое раздолье и какая прелесть у Купера! Так и купаешься в этом море. Корабль, все морские принадлежности, вся адмиралтейская участь изображены в живописном совершенстве».

Пенталогия о Кожаном Чулке: замысел, структура, главный герой

Главная книга Купера — пенталогия о Кожаном Чулке (The Leather Stocking Tales). Эта художественная история ранней эпохи фронта, как уже отмечалось, создавалась на протяжении почти двадцати лет (1823—1841 гг.), в период наивысшей творческой активности Купера. Произведения о Кожаном Чулке прослаива-

лись романами историческими, «морскими», политико-публицистическими.

Замысел, концепция цикла складывались у Купера по мере выстраивания отдельных романов. Прологом к пенталогии стала ранняя книга писателя «Путеводитель по пустыне» (*A Guide to Wilderness*, 1810), в которой шла речь о том, как создавался поселок Куперстаун на границе с фронтиром.

Генезис цикла. Знаменательно, что первый роман серии «Пионеры» (*The Pioneers*, 1823) последовал за «Шпионом» (1821). На его страницах и появился Натти Бампо, «сквозной» герой серии, который честностью напоминает Гарви Берча. Затем увидели свет еще два романа серии: «Последний из могикан» (*The Last of the Mohicans*, 1826) и «Прерия» (*The Prairie*, 1827), после чего работа над циклом прервалась на целых полтора десятилетия; в начале 1830-х годов создавались уже упоминавшиеся полемические, исполненные критического пафоса книги о современности. В начале 1840-х годов Купер, отойдя от злободневности, погрузился в прошлое своей страны, завершив пенталогия («Следопыт», *The Pathfinder*, 1840; «Зверобой», *The Deerslayer*, 1841).

Композиция. Замысел. Пенталогия, т. е. цикл из пяти романов, внутренне связанных, — феномен, нечастый в истории мировой литературы. По признанию Купера, она «писалась без обдуманной программы». Это относится прежде всего к хронологии описываемых событий, они были как бы свободно перетасованы в разных романах серии. Однако, когда пенталогия была завершена, Купер выстроил романы серии в соответствии с последовательностью событий: «Зверобой», «Последний из могикан», «Следопыт», «Пионеры», «Прерия».

В предисловии к циклу Купер имел основание утверждать: «Если чему-нибудь из написанного автором этих повестей суждено пережить его самого, то это, безусловно, будут «Повести о Кожаном Чулке». Я вовсе не обещаю им долгую славу, я только убежден, что они удержатся дольше других сочинений, написанных этой рукой».

Романы пенталогии «цементируются» не только «сквозной» фигурой Натти Бампо, но и, конечно же, общей концепцией и художественной методологией. Пенталогия — образец «великого американского романа» в силу общенационального масштаба запечатленного в ней исторического процесса. Перед нами роман-эпопея, охвативший целый этап в истории американского фронта: его движение на Запад, к Великим Озерам и Скалистым Горам; столкновение цивилизации с первозданной природой, ее покорение; конфликты, борьбу белых первопроходцев с коренным населением, индейцами. Все это вызывает сложные нравственные, философские, экономические коллизии и проблемы.

В пенталогии чувствуется уверенная рука художника-романтика. Реальные подробности, пейзажи, детали быта, выписанные правдиво и точно, сочетаются с романтической идеализацией характеров, мелодраматизмом, сгущением красок.

Натти Бампо — художественное открытие Купера. Жизненный путь героя прослежен от ранней поры до глубокой старости, примерно с 1740-х годов до 1805 года. В романах он выступает под именами Кожаный Чулок, Соколиный Глаз, Зверобой, Следопыт.

Натти Бампо — один из самых масштабных, исполненных исторического и философского смысла характеров, созданных американской словесностью. На протяжении цикла с ним происходят разнообразные приключения, но характер его практически не меняется. Это человек «с голубиным сердцем в львиной груди» (Белинский).

Комментируя характер своего героя, Купер отмечал, что за образом Натти Бампо нет какой-то определенной личности. В его внешности объединены черты нескольких людей, а духовный облик героя целиком вымышлен. И все же одним из прототипов Кожаного Чулка считается знаменитый американский фронтисмен Даниэль Бун (Daniel Boone, 1734—1820).

Охотник, строитель дорог, он сначала жил в штате Кентукки, куда привел первую группу поселенцев; продлил «дорогу диких мест» (Wildness Road); воевал с индейцами; был в плену, но бежал. Явился одним из первых землепроходцев в раннюю пору освоения фронта, что сделало его имя почти легендарным. Уже при жизни Буна появилась его биография, с которой не мог не быть знаком Купер, активно интересовавшийся национальной историей. Слава Буна вышла за пределы Америки; его упоминает Байрон в VIII песне «Дон Жуана». Лестные оценки Буна встречаются во многих произведениях современных ему авторов.

Купера не без оснований упрекали в однолинейности его характеров. Однако это никак не относится к Кожаному Чулку. По мысли Купера, Натти Бампо «слишком горд своим происхождением, чтобы уподобиться диким индейцам»; он слишком лесной житель, чтобы поддаться соблазнам цивилизованной жизни. Купер так объяснял свою концепцию протагониста пенталогии: «...Образ Кожаного Чулка представляется нам скорее в поэтическом свете, нежели составленным из жизненных подробностей. Он видит Бога в лесу, слышит его в ветре, славит его небесную благодать, покоряется его власти со смиренной верой в справедливость и милосердие... Такова идеальная мера, по которой мы равняли характер Кожаного Чулка».

Натти Бампо — «естественный человек», который превыше всего ценит волю, возможность бродить по лесам. Попытка регламентировать образ жизни индивида кажется ему грехом.

В связи с образом Натти Бампо в пенталогии очерчивается столь значимая для романтизма проблема: цивилизация и природа. Столк-

новение институтов, созданных человеком, с природой, перво-
зданностью, неизбежно и драматично. Этот внутренний конфликт
воплощен в фигуре главного героя пенталогии. Натти Бампо с
болью воспринимает уничтожение лесов, столь им любимых. И
одновременно помогает лавочникам, торговцам, лесорубам, ше-
рифам пробиваться на запад, цивилизовывать фронтир. На это
обстоятельство указал Горький, считавший, что Натти Бампо «бес-
сознательно служил великому делу распространения материаль-
ной культуры в стране диких людей и оказался неспособным жить
в условиях этой культуры, тропинки для которой он впервые от-
крыл».

Тематика и хронология. В «Зверобое» действие происходит в
1740-х годах на берегу озера Отсега в период войны между фран-
цузами и индейцами.

Натти Бампо, известный у индейцев из племени делаваров под клич-
кой Зверобой, помогает трапперу Томасу Хаттеру и его дочерям Джудит
и Хетти отбиться от атаки племени ирокезов, а позднее освобождает его
из плена. Вместе со Зверобоем в разнообразных приключениях участвует
его друг Чингачгук, вождь племени могикиан.

Во втором романе серии «Последний из могикиан» события от-
носятся к 1757 г. В «Следопыте» описываются времена англо-фран-
цузской войны 1750—1760 гг.

Натти Бампо (Следопыту) здесь около 40 лет. В «Пионерах»
действие переносится в 1793 г., т. е. спустя почти десять лет после
окончания Войны за независимость.

Один из новых героев — судья Мармадью Темпл. Во время охоты на
оленя он случайно убивает Оливера Эдвардса, друга Натти Бампо. Сам
Натти попадает в тюрьму за то, что охотился на оленя в непопозво-
ленное время. Умирает друг Бампо Чингачгук, старый, больной, спившийся, в
котором нелегко узнать некогда авторитетного вождя племени могикиан.

В заключительном романе серии «Прерия» читатель переносит-
ся в 1804 г.

Натти Бампо совсем дряхл, ему около 90 лет. Он ослаб, зрение подво-
дит его, он уже не надеется на свой Длинный Карабин, пользуется сил-
ками и капканами, но по-прежнему помогает людям.

«Последний из могикиан»: Соколиный Глаз спешит на помощь

«Последний из могикиан» — один из наиболее читаемых и, воз-
можно, удачных романов пенталогии. В нем нашли отражение луч-
шие черты Купера-художника: мастерство рельефно выписанных
характеров; искусство увлекательного сюжета; исполненные дра-

матизма ситуации и неожиданно счастливые развязки. В романе мы встречаем Натти Бампо и его индейских друзей: Чингачгука (Великого Змея) и его сына Ункаса. Последние показаны в выгодном свете вопреки расхожему в ту пору мнению о краснокожих как о людях коварных и мстительных. Задолго до Лонгфелло, поэтически обработавшего индейский фольклор в «Песне о Гайавате», Купер без предвзятости подошел к проблеме коренных обитателей североамериканского континента, описав их горькую участь. Слово «могикане» стало нарицательным. Писатель свидетельствует о «неизбежной, по-видимому, судьбе всех этих народов, исчезающих под напором... цивилизации, подобно тому, как опадает листва их родных лесов под дыханием мороза». Романист не идеализирует своих героев. На войне этот народ «отважный, кичливый, коварный, беспощадный, готовый к самопожертвованию; в мирное время справедливый, великодушный, гостеприимный, мстительный, суеверный, скромный и обычно целомудренный». Характеристика, данная Купером индейцам, многообразна, содержательна и свободна от прямолинейности. Не случайно, что главным антагонистом благородного Ункаса является также индеец — коварный Магуа.

Как и в других романах серии, сюжет привязан к конкретному времени: об этом напоминает подзаголовок «Повествование о 1757 году». Купер переносит читателя в тот период, предшествовавший Войне за независимость, когда французы и англичане соперничали за обладание землями на североамериканском континенте. При этом обе стороны нередко прибегали к услугам местных индейских племен, между которыми, в свою очередь, шло соперничество.

Таков исторический фон романа, построенного в авантюрно-приключенческом ключе. Перед нами — калейдоскоп сюжетных коллизий: погони, пленения, чудесные избавления, роковые случайности, столкновения измены и великодушия, беззаветной смелости и низости. И все это происходит на фоне девственной природы.

События разворачиваются вокруг форта Уильям Генри на озере Джорджа; туда держат путь дочери коменданта полковника Манро — красавицы Кора и Алиса. Их сопровождает майор Дункан Хейворд, влюбленный в Алису. В качестве проводника выступает индеец Магуа, предатель, находящийся в сговоре с французами. Магуа, по прозвищу Хитрая Лиса, выступает как злой гений героев.

Сюжет строится как серия мелодраматических эпизодов, явно театрализованных, но, безусловно, увлекательных. Несколько раз девушки и их друзья попадают в плен, над ними нависает смертельная опасность. Но всякий раз в самый экстремальный момент на помощь приходит Натти Бампо, выступающий под именем Соколиный Глаз. Рядом с ним его верные друзья — Чингачгук и Ункас.

Купер включает читателя в напряженную атмосферу романа, в котором его герои переживают страх, тревогу, отчаяние, радость. Яркими, броскими романтическими красками воспроизведен местный колорит, быт индейцев. Вот как, например, описан столетний Танемунд, старейшина делаваров: у него седая шевелюра; на голове диадема, украшенная драгоценными камнями и черными страусиными перьями; роскошные браслеты на руках и ногах, оружие с золотой и серебряной чеканкой.

Стиль Купера живописно-красочный, порой выпяренный. Вот взятое наугад описание одного из батальных эпизодов: «Магуа только погрозил Дункану окровавленным ножом и издал свирепый ликующий крик, такой громкий, что звуки дикого торжества донеслись до тех, кто сражался в долине, на тысячу футов ниже. В ответ раздался оглушительный крик разведчика, чья высокая фигура приближалась к дикарю по скользкому краю утеса такими отчаянно смелыми скачками, словно обладала способностью парить в воздухе».

Купер отдает дань романтической стилистике: герои хрипло хохочут; уподобляются хищному зверю; их взор полон «непримиримой ненависти»; их схватки происходят у края «головокружительной пропасти»; лица «пылают гневом».

Грустью овеяна заключительная XXXIII глава романа: происходят торжественные похороны Кору и Ункаса; делавары потеряли своего молодого вождя, полковник — старшую дочь. Чингачгук, сын которого погиб, «остался оголенной сосной на прогалине бледнолицых», его род «покинул берега соленого озера и делаварские холмы». Исполнены глубокого значения слова Соколиного Глаза: «Кожа у нас разного цвета, но Бог повелел нам идти одной тропой». Людей связывают дружба, общие испытания вне зависимости от их этнической принадлежности.

Значение Купера: воспитатель мужества и чести

Эстетика. В истории литературы США Купер является основоположником романного жанра, таких его разновидностей, как роман исторический, «морской», приключенческий, политический, социальный. Он открыл европейцам широкие панорамы жизни североамериканского континента, его богатейшей природы. В романах Купер поставил существенные социальные проблемы своего времени. И не только своего. Он показал историческую неизбежность наступления цивилизации на природу, видел противоречивость этого процесса.

Купер был искусным повествователем, умел «закрутить» сюжет, его характеры броски, хотя и заметно прямолинейны. Среди его поклонников были Жорж Санд и Бальзак, художники с отчетливо выраженным романтическим началом.

Купер и XX век. Но вместе с тем Купер вызывал восторженные отзывы у таких писателей, как Джозеф Конрад и Д. Лоренс. Его творческий опыт использовали американские авторы — создатели романа-вестерна. Среди них Уилла Кэсер (Willa Cather, 1873 — 1947), отдавшая дань «пионерской» проблематике (в романах «О, пионеры», 1913; «Моя Антония», 1918).

Купер содействовал развитию литературы приключенческого направления. Его проблематика сохраняет значимость в творчестве больших писателей XX в., таких, как Дж. Лондон, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер. Это прежде всего относится к теме человек и природа, «естественное» состояние и цивилизация. В последние годы заметно возрождение интереса американского литературоведения к наследию Купера.

«Русский» Купер. 1825 г. знаменателен для истории отечественной журналистики. Стал выходить журнал «Русский телеграф»; в нем увидел свет первый куперовский роман «Шпион». За ним последовали другие романы: «Американские степи» («Прерия»), «Лоцман», «Красный морской разбойник» и др. Почти одновременно публиковались и романы Вальтера Скотта. Очевидное сходство между ними побуждало критиков сближать двух писателей; Купера называли «американским Вальтером Скоттом».

Сопоставляя Купера и Скотта, один из критиков подчеркивал, что «главнейшее достоинство» их романов — «верное изображение нравов той эпохи, в которую романист помещает описываемые им события». О популярности Купера свидетельствует такой эпизод.

А. А. Шаховской написал водевиль, в котором среди действующих лиц были маски таких широко читаемых в ту пору писателей, как г-жа де Сталь, Байрон, В. Скотт, Ричардсон, Лесаж, Филдинг и др. Была и маска «Шпион», в уста которой была вложена следующая тирада:

Я, господа, Шпион...
Я честью жертвовал моею,
Чтобы отечество спасти,
Хоть жертвуют другие ею,
Чтобы выгодней итог свести.

С конца 1820-х годов уже практически каждый новый роман Купера публиковался в России (при этом иногда перевод делался не только с английского оригинала, но и с французского языка). А. С. Пушкин отзывался о нем как об авторе «блестящих романов».

Белинский о Купере. Первым популяризатором Купера в России был критик Николай Полевой. Однако наиболее стойким поклонником и истолкователем американского писателя был В. Г. Белинский. «Дивный, могучий, великий художник!» — так отзывав-

ется о нем с присущей ему увлеченностью русский критик и ставит в ряд с классиками мировой литературы. Знакомство с «морскими» романами вызывает у критика самые лестные эпитеты. Характеристики Купера у Белинского углубляются по мере знакомства с циклом о Кожаном Чулке и образом Натти Бампо.

Касаясь настойчивых сопоставлений в критике В. Скотта и Купера, Белинский отклоняет представления об авторе «Шпиона» как об «ученике», «подражателе шотландского барда». Он акцентирует национальную самобытность американского романиста: «Купер — писатель совершенно самостоятельный, оригинальный». И при этом уточняет: «Между романами Купера и Вальтер Скотта столько же сходства, сколько между старою, историческою гражданственностью Англии и юною, лишенною почвы преданий, еще не установившеюся цивилизацией Северо-Американских Штатов». Белинский находит у Купера «такие лица, такие характеры, которые навеки останутся художественными типами». Он объясняет причину особой популярности писателя у его русских читателей тем, что воспетые Купером необозримые просторы девственных американских лесов и прерий живо напоминают русские пейзажи.

Весной 1840 г. состоялась памятная встреча Белинского с М. Ю. Лермонтовым в Ордонанс-гаузе, на гауптвахте, куда поэт был посажен за участие в дуэли с Барантом. Поэт поразил критика своим тонким умом и меткостью суждений. Особенно сблизило их отношение к Куперу. Лермонтов даже заявил, что в Купере «несравненно более жизни, чем в Вальтер Скотте».

Конечно, популярность Купера в России была связана с художественной атмосферой романтической эпохи, и его эстетика отвечала читательским вкусам того времени. В 1840-е годы в России приобретала все большую значимость «натуральная школа»; писатели, отходя от некоторых романтических штампов, все решительнее делали акцент на социальном и психологическом анализе. И хотя некоторые оценки Белинского кажутся завышенными, в его суждениях о Купере не было безоглядной апологии. Он не забывал, например, отметить известную бледность, однолинейность психологических характеристик многих куперовских героев.

К числу поклонников Купера относился и М. Горький: еще в 1923 г. в предисловии к пенталогии о Кожанном Чулке он отметил, что романы Купера служили «хорошим воспитателем чувства чести, мужества, стремления к деянию». О нравственном потенциале, заложенном в романах Купера, отзывались и другие российские писатели. Всеволод Иванов призывал своих коллег продолжать «прекрасные куперовские традиции, помогающие формировать мужество, находчивость, преданность долгу, смелость и предприимчивость в борьбе с опасностями».

Литература

Художественные тексты

Купер Дж. Ф. Избр. соч.: В 6 т. — М., 1982.

Купер Дж. Ф. Зверобой. Последний из могикан. — М., 2002.

Cooper J. F. Letters and Journals. — Cambridge, 1960—1967.

Критика. Учебные пособия

Белинский В. Г. Браво, или Венецианский бандит // Полн. собр. соч. — М., 1953. — Т. 3.

Шейнкер В. Н. Исторический роман Дж. Ф. Купера и проблемы развития американской литературы первой половины XIX века. — Л., 1971.

Wayne F. James Fenimore Cooper. A Collection of Critical Essays. — N.Y., 1979.

ГЕНРИ УОДСВОРТ ЛОНГФЕЛЛО: СМЕРТЬ И БЕССМЕРТИЕ ГАЙАВАТЫ

Лирика Лонгфелло: на пути к «Гайавате». — «Песнь о Гайавате»: главная книга Лонгфелло. — После «Гайаваты»: классик при жизни.

Встань же смело на работу,
Отдавай все силы ей
И учись в труде упорном
Ждать прихода лучших дней.

Генри Уодсворт Лонгфелло



В 1855 г. в США почти одновременно увидели свет две знаковые для национальной литературы книги: поэма Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате» и сборник У. Уитмена «Листья травы». Трудно представить себе больших художественных антиподов, полярных по своим судьбам.

Уитмен был новатором, ломавшим привычные поэтические каноны. Не оцененный в полной мере при жизни, он обрел всемирную посмертную славу. Лонгфелло, напротив, был традиционен, классически строг, европеизирован. Он воспринимался как национальное достояние, как живой классик. Но после смерти, особенно в XX в., на фоне становления новых поэтических школ слава Лонгфелло стала меркнуть.

Лирика Лонгфелло: на пути к «Гайавате»

Романтик первого призыва. Первоклассное воспитание и образование дают надежный ключ к пониманию творчества поэта. Генри Уодсворт Лонгфелло (Henry Wadsworth Longfellow, 1807—1882) родился в Портленде. Семья была состоятельной, оставившей след в истории страны. Предки по линии матери числились среди первых переселенцев, прибывших в США в начале XVII в. на корабле «Мейфлауэр». Дед Лонгфелло был моряком, героически погибшим в бою. Отец поэта — юрист, член конгресса. Будущий поэт учился в престижном Боудойнском колледже, получил прекрасную подготовку в области литературы, истории, языков, проявив склонность не только к поэтическим опытам, но и к науке. Неоднократно выезжал в Европу, где продолжал ученые и лите-

ратурные занятия. Преподавал сначала в колледже, а с 1836 по 1854 г. являлся профессором новых языков в знаменитом Гарвардском университете. Лишь в канун появления «Песни о Гайавате», уже заняв прочную нишу в литературе, он решился полностью посвятить себя творчеству. Свои профессорские обязанности он назвал «тяжелой дланью, лежавшей на душе, заглушая звук ее струн».

Лонгфелло был сформирован новоанглийской культурной средой. Он выразил оптимистическую веру в историческое предназначение Америки. Вместе с тем он был убежден, что молодое государство призвано в полной мере обогатиться культурным опытом Старого Света, что писатели США достигнут высокого эстетического уровня, лишь опираясь на достижения европейских литератур.

Лирика: тематика, жанры. Стихи Лонгфелло изобилуют историко-литературными и библейскими реминисценциями, реалиями и метафорами. Поэт работал систематично, неторопливо; регулярно выходили сборники его стихов: «Голоса ночи» (*Voices of the Night*, 1839), «Баллады и другие стихотворения» (*Ballads and Other Poems*, 1841), «Стихи о рабстве» (*Poems of Slavery*, 1842), «Башня Брюгге и другие стихотворения» (*The Belfry of Bruges and Other Poems*, 1845), «Перелетные птицы» (*Birds of Passage*, 1858), «Рассказы придорожной гостиницы» (*Tales of a Wayside Inn*, 1863) и др. В поэзии Лонгфелло бледно выражено субъективное начало, он избегает бурных всплесков эмоций, тяготеет к описательности, медитации, спокойной, ровной интонации.

Для Лонгфелло характерны разнообразие поэтических форм и размеров: сонеты, баллады, оды, лирические миниатюры. В отличие от многих романтиков, тяготеющих к эскизности, «клочковатости» композиции, взволнованному лиризму, Лонгфелло привержен ясности и строгости формы. Ему претят ложная глубокомысленность и «темнота» стиля. Эти черты во многом объясняют его популярность у широкого круга читателей.

«Поэзия не нуждается в специальных комментариях, в особых авторских пояснениях, — настаивал Лонгфелло. — ...Искусству надлежит свидетельствовать самому за себя». В то же время как истинный романтик он погружается в мир возвышенного, идеального. Поэзия Лонгфелло прозрачна и упорядочена. Конкретные стиховые формы сопрягаются с определенными темами и мотивами. Так, в балладах он обычно разрабатывает исторические сюжеты, в частности из европейского прошлого: перед нами рыцари, средневековые города и замки, знаменитые немецкие поэты — Вальтер фон дер Фогельвейде, Ганс Сакс, скандинавский король Олаф. В балладах он обращается и к американским образам и мотивам («Гибель Геспруса», *The Wreck at the Hesperus*; «Деревенский кузнец», *The Village Blacksmith*).

Лонгфелло — признанный мастер сонета в американской поэзии XIX в. Среди героев его сонетов — любимцы поэта: Данте, Шекспир, Мильтон, Чосер, Китс и др. Его оптимистическое мироощущение отчетливо выражено в стихотворении «Постройка корабля» (The Building of the Ship). Образ корабля — метафора государства, кстати, не раз опробованная в стихах, начиная с Античности (Феогнид, Гораций) и до XIX в. (Уитмен, Рембо). Для Лонгфелло корабль — американская республика, родившаяся в горниле Войны за независимость, у которой завидное будущее. Это стихотворение восхитило Авраама Линкольна, великого президента США.

Один из глубинных, органических мотивов лирики Лонгфелло — хвала творческому деянию. Герой известного стихотворения «Керамос» (Keramos) — гончар, умелец, создающий подлинные произведения искусства.

Лонгфелло размышлял и о предназначении художника слова. Об этом красноречиво говорит стихотворение «Прометей, или Назначение поэта»:

В царстве тьмы высвечивает след
Поэтическое пламя.
И несет сквозь вереницу лет
Равнодушный к почестям Поэт
Яркий факел, факел-знамя.

(Пер. И. Фрадкина)

Стихотворения «Стрела и песня» (The Arrow and the Song), «Моя утраченная юность» (My Lost Youth), «Псалом жизни» (A Psalm of Life) в американских школах заучивались наизусть.

Стихи о рабстве. Несколько особняком в творчестве Лонгфелло стоит цикл «Стихи о рабстве», живой отклик на проблему невольничества. В отличие от других поборников аболиционизма поэзия Лонгфелло была достаточно умеренна. Художник-гуманист, он стремился вызвать у читателя чувство сострадания к темнокожим собратьям («Сон невольника», The Slave's Dream; «Негр на гиблом болоте», The Slave in the Dismal Swamp; «Полуночная песнь раба», The Slave Singing in Midnight; «Свидетели», The Witnesses) и предупреждал, что терпение рабов имеет пределы. В заключающем цикл стихотворении «Предостережение» (The Warning) возникает образ библейского Самсона, обрушившего храм на головы филистимлян:

Самсон, поработанный, ослепленный,
Есть и у нас в стране. Он сил лишен,
И цепь на нем. Но горе! Если он
Поднимет руки в скорби исступленной
И пошатнет, кляня свой жалкий плен,
Столпы и основанья наших стен,

И безобразной грудой рухнут своды
Над горделивой храминой свободы.

(Пер. М. Михайлова)

Поэмы. Закономерным для Лонгфелло было наметившееся во второй половине 1840-х годов движение от малых к крупным, эпическим формам — поэме. Оно было связано с освоением уже не европейского, а американского, исторического и мифологического материала. То были попытки создания национального эпоса. Поэмы «Эванджелина» (*Evangelina*, 1847) и «Сватовство Майлса Стендиша» (*The Courtship of Miles Standish*, 1858) возродили красочные страницы прошлого; они были своеобразной стихотворной параллелью к произведениям Купера, Готорна, Ирвинга. Взяв на вооружение античный гекзаметр, Лонгфелло придал обоим поэмам очевидную тяжеловесность. Но размер оказался удобным для обстоятельного воспроизведения исторического и местного колорита.

«Эванджелина» была первой поэмой Лонгфелло, вызвавшей широкий читательский отклик на родине. В основе поэмы лежал излюбленный в романтизме мотив путешествия, насыщенный драматическими коллизиями.

Действие происходит в XVIII в. в Акадии (французская колония в Луизиане). Классическая, раскрытая в романтическом ключе тема любви, побеждающей все препятствия и саму смерть, решается на американском материале. Эванджелина — прекрасная девушка, разлученная со своим возлюбленным, Габриэлем, похищенным накануне свадьбы, отправляется на его поиски. Ее образ становится романтическим символом мужества и трогательной верности своему чувству. Долгие годы странствий состарили Эванджелину, которая становится сестрой милосердия в богадельне. Однажды в умирающем старике она узнает Габриэля. Не пережив смерти любимого, Эванджелина уходит из жизни. Их хоронят на одном кладбище: «в безымянных могилах влюбленные рядом друг с другом».

Трогательный образ Эванджелины остался в памяти соотечественников: один из парков в штате Луизиана носит ее имя.

В поэме «Сватовство Майлса Стендиша» Лонгфелло, по его выражению, создает «пуританскую пастораль» и «идиллию». Действие происходит в XVIII в., в Новой Англии, четко выписан исторический колорит. Перед нами фигуры первых поселенцев, людей суровых, наделенных твердыми нравственными понятиями, верных дружбе и чувству долга.

Переводы. Известно меткое суждение Пушкина: «Переводчики — тягловые лошади Просвещения». Слова эти в полной мере приложимы к Лонгфелло. Как и многие поэты-эрудиты (вспомним В. А. Жуковского, В. Я. Брюсова, И. Ф. Анненского и др.), Лонгфелло много сил отдавал художественному переводу. Поезд-

ки в Европу помогали ему на практике реализовать известный афоризм: «Чтобы понять поэта, надо посетить страну поэта». Круг переводимых Лонгфелло авторов — это средневековые европейские поэты (французы, немцы, скандинавы). Десять лет отдал он переводу части «Божественной комедии», был основателем и президентом клуба Данте. В конце жизни Лонгфелло вознамерился приобщить американского читателя к шедеврам мирового стихотворного искусства и начал создавать многотомную антологию «Стихотворения о разных странах» (*Poems of Places*, 31 vis, 1876—1879). В каждом томе были представлены поэты какой-либо страны или региона: Германии, Франции, Италии, Скандинавии. 26-й том был «русским». В него вошли стихи Пушкина, Козлова, народные песни. Лонгфелло специально изучал русский язык. Поэт не только переводил, но и делал вольные переложения зарубежной поэзии на английский язык. Как это часто бывает, интенсивная переводческая работа не могла не сказаться на творчестве самого Лонгфелло, порой в его стихах слышались чужие интонации и мотивы.

«Песнь о Гайавате»: главная книга Лонгфелло

«Песнь о Гайавате» (*Song of Hiawatha*, 1855) стала для Лонгфелло творческой вершиной. Аналогичную задачу — создать произведение общеамериканской значимости, нечто вроде национального эпоса — пытались решить и Купер в пенталогии о Кожаном Чулке, и Мелвилл в «Моби Дике», и Уитмен в «Листьях травы». Лонгфелло стремился реализовать свой замысел на особом материале, никем до него не освоенном: культура и фольклор коренного населения США, индейцев.

Источник поэмы. Образ индейца как «естественного человека» был предметом особого внимания романтической литературы (вспомним Шатобриана, Купера), но носил обычно условный, чисто декоративный характер. Лонгфелло значительно глубже подошел к культуре индейцев, к своеобразию их эпоса. При этом он опирался на опыт европейской литературы в использовании фольклорного материала. Заметна близость поэмы Лонгфелло и финской «Калевалы», шведского эпоса «Сага о Фритьофе» Элиаса Тегнера. Лонгфелло стремился представить в своей поэме личность героическую так, как это происходит в индейских мифах и легендах. С этой целью он провел основательную исследовательскую работу, в частности изучал материалы по индейскому фольклору, собранные известным этнографом Скулкрофтом.

Лонгфелло в поэме предстает, с одной стороны, как ученый-фольклорист, с другой — как поэт-романтик, свободно чувствующий себя в материале. Его поэма, которую иногда называют индейской «Эддой», — памятник американского романтизма, про-

изведение, исполненное индейского колорита. Он дает знать о себе и в воссоздании многокрасочного первозданного мира американской природы, и в особой сказочной атмосфере, и в экзотических индейских именах и названиях, удивительно органичных для словесно-образного строя поэмы (Шух-шух-га — цапля; Муш-кодаза — глухарь; Таваэнта — долина и др.). Лонгфелло приложил к поэме глоссарий, объясняющий слова индейского происхождения.

Герой поэмы: композиция, поэтика. Протагонист Гайавата — персонаж исторический и легендарный одновременно. Поэт наделяет его сказочно-мифологическими чертами. Художественная биография Гайаваты выстроена в духе фольклорно-эпической традиции, как цепь ключевых эпизодов: божественное рождение, смерть матери, прекрасной Веноны, воспитание на лоне природы, поиски отца, единоборство с ним, подвиги во имя народа, победы над Мише-Намой (Осетром), Мише-Моквой (Медведем), Меджисогвоном (Волшебником). Во всех деяниях Гайавата движим не жаждой славы, но долгом перед соплеменниками. Он дарует им счастье, мир и благоденствие. Сам Гайавата напоминает народных заступников, героев средневекового эпоса и русских былин. Он предстает то полубогом, то почти реальным человеком. Прототипом его считается Монобозо, персонаж мифов и сказаний, бытовавших у ряда индейских племен.

Поэма одушевлена гуманистическим пафосом. Согласие и дружба между народами вдохновенно воспеты в хрестоматийных стихах о Трубке Мира, кладущей конец междоусобицам:

Я устал от ваших распрей,
Я устал от ваших споров,
От борьбы кровопролитной,
От молитв и кровной мести.
Ваша сила — лишь в согласье,
А бессилие — в разладе.
Примиритесь, о, дети!
Будьте братьями друг другу.

(Пер. И. Бунина)

Афористическая формула «Будьте братьями друг другу» была, конечно, выражением христианской этики, она выражала суть совершенного устройства мира, как это понимал Лонгфелло, для которого неприемлемы военные способы разрешения конфликтов. Об этом же свидетельствует его знаменитое стихотворение «Арсенал в Спрингфилде» (Arsenal in Springfield), убеждающее в том, что оружие смерти будет в конце концов изгнано из человеческого содружества.

В поэме нашли отражение лиризм, задушевная поэтичность, подлинный драматизм. Безжалостная смерть похищает самых близ-

ких друзей Гайаваты, красавицу Миннегагу, певца Чайбайабоса. В финале одиночество Гайаваты приобретает трагический характер: он оставляет своих соплеменников, прощается с жизнью, уходит в «путь далекий», в «страну Заката». Лонгфелло видел историческую нежизнеспособность индейской цивилизации. Завершением поэмы становится появление среди индейцев миссионеров, несущих идеалы христианской цивилизации:

И наставник бледнолицых
Рассказал тогда народу,
Что пришел он им поведать
О святой Марии Деве
О ее предвечном Сыне.
Он сошел на землю к людям.

Пришельцы с Востока тепло встречены индейцами:

Всех нас радует, о, братья,
Что пришли вы навестить нас
Из далеких стран Востока.

В «Гайавате» Лонгфелло, следуя художественной интуиции, отказался от тяжеловесного гекзаметра, неорганичного для английского языка, и выбрал белый стих, короткий, гибкий и динамичный.

«Песнь о Гайавате» не стала, да и не могла стать национальным эпосом в полном смысле этого понятия, но она имела огромный успех. Лонгфелло был увенчан многими литературными наградами. Чрезвычайно высок был его престиж в Европе.

Лонгфелло казался современникам спокойным олимпийцем, баловнем судьбы, плодовитым, пишущим «гладкие», всем приятные стихи. Но жизнь его не была безоблачной. Он потерял любимую дочь, потом жену. Женился вторично. Вторая жена, Фанни, была идеальной подругой для творческого человека, всепрощающей и терпимой. Но в 1861 г. она умерла от ожогов: на одном из дипломатических приемов на ней загорелось платье. Однако все эти события не отозвались прямо в творчестве Лонгфелло, он не был поэтом исповедального плана. Он напоминал английского джентльмена, сдержанного, умеющего скрывать свои чувства.

После «Гайаваты»: классик при жизни

Драматические поэмы. После «Гайаваты» интересы Лонгфелло сместились в область драматургии. Стихотворные сочинения, созданные им в этот период, следует отнести к драмам не для постановки, а для чтения. Такова неоконченная драма «Микеланджело» (Michel Angelo, 1883). Пережив глубокую и сильную любовь, оставшись после смерти возлюбленной в одиночестве, не-

сгибаемый художник ощущает высший смысл существования только во всепоглощающем творчестве. Этот мотив был особенно близок Лонгфелло и имел очевидный автобиографический смысл.

Заметную роль для Лонгфелло в последние десятилетия играла религиозная проблематика. Трилогия «Христос: Мистерия» (*Christus: A Mystery*, 1882) состоит из трех драм: «Золотая легенда» (*The Golden Legend*, 1868), «Трагедии Новой Англии» (*The New England Tragedies*, 1868) и «Божественная трагедия» (*The Divine Tragedy*, 1871). Первая представляет переработку немецких средневековых легенд, вторая основана на эпизоде из истории Новой Англии XVII в. в пору утверждения там суровой пуританской морали; третья базируется на некоторых эпизодах из Евангелия.

Наследие: Лонгфелло как творческая индивидуальность. Если бы Лонгфелло написал только «Песнь о Гайавате», он уже остался бы в истории мировой поэзии. Конечно, он уступал в мощи поэтического таланта, а главное — в самобытности Эдгару По и Уитмену. Но угасание его славы в XX в. и укореняющееся представление о нем как о поэте малооригинальном, вторичном, светившем отраженным светом, «гении банальности» (К. Чуковский) во многом несправедливы, а в чем-то и антиисторичны.

Его боготворили современники. Томики его изящно изданных поэтических сочинений были едва ли не в каждой американской культурной семье. Его стихи заучивались наизусть в школах. Поэт был увенчан многочисленными наградами, в том числе европейскими, избран почетным доктором Оксфордского и Кембриджского университетов; его удостоила аудиенции королева Виктория. Правда, еще при жизни Лонгфелло среди похвал, ему расточаемых, раздался довольно резкий нелицеприятный голос. Это был Эдгар По, написавший статью «Лонгфелло и другие плагиаторы» (*Longfello and Other Plagiarists*). Он упрекал Лонгфелло в том, что тот всего лишь «перепевает» чужие сюжеты, образы и интонации. Впоследствии в защиту Лонгфелло высказался Уитмен. В лаконичном некрологе памяти Лонгфелло (1882) он отклонял «несправедливые упреки по поводу того, что Лонгфелло недостает национального своеобразия и оригинальности», выражал убеждение, что его «сладостный голос» «прозвучит сквозь столетия». Таким образом, успех Лонгфелло у современников не был свидетельством их непритязательных вкусов, но вполне отвечал эстетическим запросам своего времени.

Просветитель. Лонгфелло был не только поэтом, но и в известной степени просветителем. Он утверждал, что «прежде чем Новый Свет обретет подлинную самобытность... ему следует пропитаться оригинальными элементами чужих культур». Как оригинальный поэт он осваивал сюжеты и эпизоды американской и европейской истории, легенды и фольклорные источники других

народов, приобщал соотечественников к сокровищам мировой культуры.

Лонгфелло являл собой тип поэта, ученого, эрудита, художника исключительно высокой культуры. Широкие историко-филологические познания, переводческая деятельность, а главное — работа в качестве профессора в Гарварде, преподававшего французскую и испанскую филологию, определили некоторые особенности творческой индивидуальности Лонгфелло. Это высокая стихотворная техника; умение работать успешно в разных жанрах; плодовитость; ясная, доходчивая манера изложения; способность систематически трудиться. Отсюда же и «книжность» Лонгфелло, который словно бы входил в литературу из библиотеки, из кабинета, заваленного фолиантами.

«Русский» Лонгфелло. Автор «Песни о Гайавате» был первым американским поэтом, получившим в России широкое читательское признание.

Впервые его имя было упомянуто на страницах русской прессы в 1835 г.; переводы его стихов появились в 1860-е годы. В «Современнике» в марте 1861 г., т.е. сразу после Манифеста об отмене крепостного права, были опубликованы «Стихи о рабстве» в переводе поэта «некрасовской школы» М. Л. Михайлова (цензура «смягчила» заголовок, назвав его «Стихи о невольничестве»). То было время, когда горячие выступления американских писателей-аболиционистов (Г. Бичер-Стоу, Г. Торо, Д. Г. Уиттиера и др.) были созвучны антикрепостническому движению в России. В предисловии М. Л. Михайлова говорилось, что стихи Лонгфелло «полны гордым чувством негодования и укоризной свободной стране», которая мирится с рабством. В обзоре «Американские поэты и романисты» Михайлов подчеркивает, что в стихах Лонгфелло «чувствуется горячее биение сердца», которое одушевлено любовью к человечеству.

Событием в литературной жизни России стал бунинский перевод «Гайаваты». Автор поэмы обрел в лице молодого русского писателя и поэта гениального интерпретатора. И. А. Бунин воссоздавал «русскую» «Песнь о Гайавате» семь лет (1896—1903). Первый вариант был напечатан в газете «Орловский вестник» в сентябре 1896 г.

Затем вышло еще несколько изданий перевода, пока не появился окончательный вариант 1903 г., опубликованный издательством «Знание», руководимым М. Горьким, который восторженно отзывался о работе Бунина. Последний неутомимо совершенствовал перевод, вносил в него поправки. Перевод Бунина — классический, хрестоматийный; успех его определялся как тем, что он глубоко проник в сущность поэмы Лонгфелло, так и тем, что, будучи большим художником слова, продемонстрировал виртуозное владение русским языком. В том же 1903 г.

перевод «Гайаваты» был удостоен Пушкинской премии Академии наук.

Литература

Художественные тексты

Лонгфелло Г. У. Песнь о Гайавате. Стихи; *У. Уитмен.* Листья травы / Сост., предисл. и коммент. Б. А. Гиленсона. — М., 1986. — (Сер. «Б-ка литературы США»).

Longfellow H. W. Letters: In 6 vol. — N. Y., 1966—1982.

Longfellow H. W. The Song of Hiawatha: An Epic Poem. — Moscow, 1967.

Критика. Учебные пособия

Александров В. А. Лонгфелло в России // Альманах библиофила. — М., 1983. — Вып. 14.

Ващенко А. В. Историко-эпический фольклор североамериканских индейцев. — М., 1989.

Новиков В. И. Вчитывайтесь в «Песнь о Гайавате». — М., 1984.

Ронгонен Л. И. Г. У. Лонгфелло и его поэма «Песнь о Гайавате». — М., 1982.

Wagenknecht E. H. W. Longfellow. Portrait of an American Humanist. — N. Y., 1966.

ЭДГАР АЛЛАН ПО: ТРАГЕДИЯ ГЕНИЯ

Биография: драма одной жизни. — Эстетика: философия творчества. — Прозаик: краски романтической новеллы. — Поэт: любовь, красота, смерть. — Предтеча символизма: живое наследие.

Как-то в полночь в час угрюмый,
утомившись от раздумий,
<...> Задремал я над страницей фо-
лианта одного.

Эдгар Аллан По



Поэт, прозаик, критик, журналист, Эдгар По — человек ослепительного таланта, судьба которого была исполнена драматизма и жгучих контрастов. Как и некоторые его современники (Купер, Уитмен, Мелвилл), он при жизни не был по достоинству оценен в родном отечестве. Подлинная слава пришла к нему посмертно. Он оказал огромное влияние на развитие европейской литературы, особенно символистской поэзии. Сегодня Эдгар По не только признанный классик национальной литературы, но и фигура мирового масштаба. Его творчество — предмет неугосающего внимания литературоведов США. Постоянно увеличивающаяся библиография критических работ может по объему сравниться с текстами этого писателя.

Биография: драма одной жизни

Детство. Юность. Литературный дебют. Эдгар Аллан По (Edgar Allan Poe, 1809 — 1849) родился в семье актеров бродячей труппы. В годовалом возрасте Эдгар потерял отца, через два года — мать. Ребенка усыновил состоятельный торговец Джон Аллан. Так он принял свое второе имя — Аллан. Детство По протекало в достатке, приемные родители ни в чем ему не отказывали. В шестилетнем возрасте мальчика определили в престижный пансион в Лондоне, где он проучился пять лет, выказав разностороннюю одаренность: рисовал, музицировал, упивался книгами, с легкостью овладевал школьными предметами, не только гуманитарными, но и физикой и астрономией. Его поэтический дар и одновременно математический склад ума позднее нашли отзвук во многих его новеллах.

После возвращения из Англии на родину, в Ричмонд, Эдгар был определен приемными родителями в элитную школу; здесь он стал сочинять. К 12—13 годам уже проявился его поэтический талант. Увлечение поэзией побуждало По к уединению, некоторой замкнутости, что воспринималось сверстниками как проявление «странности».

За свою недолгую 40-летнюю жизнь По не раз был свидетелем смерти близких и дорогих людей. Сначала — родителей. Потом умерла его первая любовь, Джейн Стеннард — мать одного из его младших товарищей, женщина редкой красоты и душевной щедрости, муза юного поэта. Образ этой женщины присутствует в ряде его стихов и новелл. Мотив смерти, глубоко личный, сыграл немалую роль в творчестве По.

Эдгар поступил в Вирджинский университет в Шарлоттсвиле, проучился там недолго и вернулся в Ричмонд. Здесь произошел разрыв строптивного юноши с суровым отчимом. Начинается полосу скитаний и лишений. За свой счет По анонимно выпускает первый сборник «Тамерлан и другие стихотворения бостонца» (*Tamerlane and Other Poems by a Bostonian*, 1827), скромный тираж которого не был распродан. Оказавшись без денег и не имея крыши над головой, Эдгар вербуетя в армию, где, утаив свой возраст, служит в качестве рядового на батарее у входа в бостонскую гавань. Однако весьма удачно начатая военная карьера не вдохновляет его, тем более что тянуть лямку предстоит целых три года. По сочиняет покаянное письмо отчиму. В это время умирает его приемная мать, добрая и любящая госпожа Аллан, и Эдгар спешит на похороны в Ричмонд. В этот скорбный момент происходит временное примирение с отчимом, который соглашается на увольнение приемного сына и оплачивает расходы, связанные с наймом человека, который заменил его на батарее.

По полностью посвящает себя поэзии и в декабре 1828 г. выпускает второй сборник «Аль Аараф, Тамерлан и малые стихотворения» (*Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems*). Он осознает себя профессиональным поэтом, неутомимо трудится над стихами, интенсивно занимается историей, философией, эстетикой и естественными науками. Устанавливает контакты с некоторыми видными журналистами и литераторами Вирджинии, которых знакомит со своим творчеством.

Между тем Джон Аллан полагает, что приемному сыну необходимо завершить образование. В 1830 г. Эдгар сдает экзамены в знаменитую военную академию Вест-Пойнт, старейшее учебное заведение США. Но став слушателем, По вновь убеждается в том, что совершил ошибку. Суровый военный дух, жесткая дисциплина, распорядок, регламентируемый уставом, включающим до трехсот, в основном «запретительных», параграфов — все это было противопоказано его вольнолюбивой поэтической натуре. В итоге

не без скандала он оставляет академию, что приводит к его окончательному разрыву с отчимом.

Обретя свободу, но страдая от материальных невзгод, По спешит в Нью-Йорк, где выпускает крошечный сборник «Стихотворения» (Poems, 1831). Следующие 4 года он проводит в Балтиморе, бедствует, но продолжает целеустремленно работать. Избрав литературу делом жизни, По стремится выработать свой стиль, свою манеру. В 1832 г. местный журнал проводит конкурс, на котором По завоевывает приз за рассказ «Рукопись, найденная в бутылке» (MS Found in a Bottle). Это было первое серьезное признание, оно помогло писателю поверить в себя. Крепнет и зреет его мастерство. С этого времени начинается профессиональная литературная карьера По. Он пробует себя в рассказах, поэзии, журналистике, критике.

Семейная жизнь. В 1836 г. Эдгар По женится на юной Вирджинии Клемм, своей дальней родственнице, которую знал с детства, девушке редкой красоты, но слабого здоровья. Она чем-то напоминала некоторых идеальных героинь его новелл. Поэт безумно любил свою жену, но их судьба сложилась горестно. Молодую чету душила нужда. Вынужденный вести постоянную борьбу за существование, По тем не менее никогда не позволял себе стать поставщиком прибыльного, но легковесного журнального чтения. Один из критиков писал: «По был взыскателен и писал мучительно трудно, а стиль его слишком возвышался над уровнем популярной литературы, за которую так хорошо платили. Он всегда страдал от денежных затруднений. С больной женой был лишен элементарных, необходимых для жизни вещей».

Слава и смерть писателя. В январе 1847 г. Вирджиния умерла. Смерть жены нанесла удар писателю в то самое время, когда, казалось, фортуна уже улыбнулась ему. В 1839 г. вышел его двухтомник «Гротески и арабески» (Tales of Grotesque and Arabesque), затем в 1840-е годы последовали еще три сборника. Эдгар По стал известным новеллистом. В январе 1845 г. в журнале «Вечернее зеркало» он напечатал свой шедевр — стихотворение «Ворон» (The Raven). Сегодня оно признано жемчужиной мировой поэзии, а тогда оно принесло ему гонорар в 10 долларов. Во второй половине 1840-х годов По воспринимался уже как один из ведущих поэтов Америки, был принят в «лучшем обществе» Нью-Йорка. Между тем у него было и немало недоброжелателей и завистников.

Смерть Эдгара По трагична и загадочна. Казалось, ничто не предвещало горестного финала. Появились первые признаки долгожданного признания. Летом 1849 г. Эдгар По спешит на юг, в Ричмонд, город своего детства. Там он встречает старых друзей, сестру Розали, которая очень гордилась братом. Находит он и свою возлюбленную мисс Ройстер, теперь вдову. Есть предположение, что они собирались пожениться. В Ричмонде Эдгар По прочел лек-

цию, написанную на основе статьи «Поэтический принцип». Зал был полон. Гонорар По составил полторы тысячи долларов, сумму по тем временам немалую. Перед отъездом домой поэт был весел, полон надежд, говорил о задуманном им литературном журнале «Стилос» и о том, что лучшие его стихи впереди, а в прозе он еще не достиг вершины. Что случилось потом — не вполне ясно. По добрался до Балтимора. Через некоторое время его нашли на уличной скамейке в беспомощном состоянии. Поэт был помещен в больницу, несколько дней находился без сознания и скончался 7 октября 1849 г.

Жена врача госпиталя так описывает его конец: «Когда в госпиталь принесли этого молодого человека, мы поначалу предположили, что он просто пьян. То были дни выборов, и город пребывал в состоянии хаоса. Мы скоро, однако, увидели, что это не так... Я помогала ухаживать за ним, на какое-то время он пришел в сознание и спросил меня, есть ли для него какая-нибудь надежда. Полагая, что он говорит о своем физическом состоянии, я сказала: “Мой муж полагает, что вы очень больны, и если вы хотите отдать какие-либо распоряжения касательно ваших дел, скажите, я запишу их”. Он ответил: “Спрашиваю, но есть ли надежда для такого злосчастного человека, как я, за гранью этой жизни”. Я уверила его, что Исцеляющий все раны такую надежду дает. Потом я прочла ему четырнадцатую главу из Евангелия от Иоанна, дала ему успокоительное, вытерла пот с его лица, поправила подушку и ушла. Немного спустя мне сообщили, что он умер. Я сшила ему саван и помогла приготовить тело для погребения».

Бытуют разные версии относительно причин смерти Э. По. Одна из них — опьянение или наркотики. Другая — поэта выследили бандиты, напоили или дали ему сильное снотворное, а затем ограбили. Во всяком случае, заработанных в Ричмонде денег при нем не оказалось. Новейшая точка зрения состоит в том, что Эдгар По скончался от острого энцефалита. Но, быть может, стоит согласиться с Ю. В. Ковалевым, писавшим: «Да и так ли важно знать, от какой болезни умер По. Он погиб от усталости, от отчаяния, от чудовищного перенапряжения духовных сил, от нервного и психического истощения, от беспросветной нищеты, с которой тщетно боролся всю жизнь».

Эстетика: философия творчества

Эдгар По был первым в США профессиональным литературным критиком. Его оценки художественных произведений отличались нелицеприятностью, глубиной, безошибочным вкусом; они и сегодня сохраняют свою ценность. По был чужд отвлеченному философскому теоретизированию. Как и в художественном творчестве, По-критик уделял первостепенное внимание писательскому

мастерству, форме, стилю, языку, тем специфическим приемам, с помощью которых художник способен воздействовать на читателя.

Среди его критических работ выделяется статья о сборнике новелл Готорна «Дважды рассказанные истории» (Twice-Told Tales); Готорн был одним из любимых писателей Эдгара По. Высоко оценив новеллы Готорна, По сформулировал столь важные для себя требования к «малой прозе». Он видит ее главную особенность в воспроизведении правды. Достоинство рассказа — краткость, лаконизм. На чтение подобного повествования должно затратить от получаса до одного-двух часов. Целостное впечатление производит новелла, прочитанная на одном дыхании. Он называет это эффектом. В новелле четко выражена мысль. Она реализуется через события, которые и призваны способствовать достижению задуманного впечатления. На него ориентирована уже самая первая фраза прозаического повествования.

Природа поэзии. Взгляды По на поэзию излагаются в статьях «Основа стиха» (The Rationale of Verse), «Поэтический принцип» (The Poetic Principle, 1848—1849), «Философия творчества» (The Philosophy of Composition, 1846) и др. Опираясь на опыт европейских романтиков Байрона, Шелли, Китса, на теоретические труды Колриджа и немецкого философа Ф. Шлегеля, По полагает сферой поэзии Прекрасное. Цель поэзии — доставить читателю удовольствие, а не обнажить перед ним истину. Прозаическое произведение содержит зримые образы, конкретные идеи. Лирические же стихи вызывают не всегда поддающиеся рациональному определению ощущения и настроения, что достигается музыкальностью и гармонией. Поэзия обращена не к идеям, а к миру Красоты, воздействует не на рассудок, а на душу, позволяет постигнуть совершенство потустороннего мира, запредельного и божественного. Поэзия — это «грезы необычайной хрупкости», «порождение скорее души, чем разума». Все бытовое, приземленное поэзии чуждо. Юмор и ирония тоже принадлежат прозе, они не приемлемы для стихотворного текста, главенствующая тональность которого — грусть, «приятная печаль», «томление».

Поэзия значима сама по себе. Это мнение созвучно мыслям А.С.Пушкина, писавшего, что «поэзия не должна иметь никакой цели, кроме самой себя», что «цель поэзии — поэзия».

Творческий процесс. Как отмечалось, в писательской индивидуальности Эдгара По парадоксально сочетались логика, математический расчет, интеллект, холодный рационализм и крайняя возбудимость, эмоциональность, необычайной силы фантазия и воображение. Но разве подобный синтез не есть признак гения?

Для Эдгара По достижение художественного эффекта — плод целеустремленной интеллектуальной работы. Совершенное произведение — не результат некоего мистического озарения, но плод продуманного, четко выверенного плана.

В работе «Философия творчества» Эдгар По «анатомирует» процесс написания стихотворения «Ворон»: рождение замысла, выбор размера, интонации, стиля, ключевого слова «никогда» (never more), рефрена и т.д. Все это служило доказательством того, что «произведение создавалось шаг за шагом, достигая своей законченности с точной и строгой последовательностью математической проблемы».

Как остроумно заметил Юрий Олеша, «великий математик, видим мы, был поэтом; великий поэт — математиком».

Перед нами яркий образец писательской саморефлексии, осмысления собственной поэтической лаборатории. В этом плане Э. По предварил многие критические работы Г. Джеймса, который стремился проанализировать свою писательскую методологию.

Труд журналиста. Деятельность По-критика тесно связана с журнально-газетной работой. В 1835 г. он перебирается из Балтимора в Ричмонд, где устраивается на работу в журнал «Сазерн литерари мессенджер» (Southern Literary Messenger). Редактор Томас Уайт делает По своим помощником, а вскоре возлагает на него (за грошовую плату) все обязанности по ведению издания.

Как обычно, По берется за дело увлеченно, не щадя себя, читает редакционные материалы, рукописи, пришедшие «самотечком», сочиняет рецензии и обзоры, занимающие львиную долю журнальной площади. В итоге издание, влачившее жалкое существование, резко поднимает свой тираж. Литературный талант Эдгара По сочетается с редкой интуицией, проницательностью, пониманием запросов и вкусов читателя. Успех журнала укрепляет авторитет По. Но изматывающая редакционная рутина поглощает все силы и время, отвлекает от собственного творчества.

Позднее По еще не единожды возвращается к журналистике, хотя так и не становится издателем. Его известность публициста и критика растет. Среди изданий, которые он с блеском «ведет», были «Журнал джентльмена» (Филадельфия, 1844—1845), «Журнал Грэма» (Филадельфия, 1841—1842), «Бродвейский журнал» (1845—1846), газета «Вечернее зеркало» (Нью-Йорк, 1844—1845) и др. Журнально-газетная работа имела определенные плюсы, гарантировала стабильный заработок, позволяла печатать собственные сочинения, однако совмещать журналистику с писательской деятельностью становилось все труднее. Работа на два фронта вела к огромному перенапряжению, нервным срывам, что расшатывало здоровье, подрывало психику писателя.

Прозаик: краски романтической новеллы

Большая часть наследия По — художественная проза: им написано около семидесяти новелл. Вместе с Ирвингом и Готорном

По — один из творцов американской романтической новеллистики. Во многом благодаря ему новелла сложилась как национальный литературный жанр США.

На раннем этапе, в 1830-е годы, По отдал дань гротеску, а также пародированию некоторых популярных в ту пору литературных образцов, в частности «рассказов ужасов» в духе немецких романтиков («Метценгерштейн», «Без дыхания», «Мистификация» и др.).

Лучшие образцы «малой прозы», созданные в основном в 1840-е годы, отмечены разнообразием проблематики и стиливых приемов, богатой фантазией, оригинальностью сюжетов. Они образуют несколько жанрово-тематических групп.

«Страшные» новеллы. Некоторые новеллы Э. По критики относят к «страшным», но определение это не совсем точно, ибо трудно провести грань между новеллами «страшными» и психологическими. Писателя притягивает поведение человека в экстремальных, нередко «запредельных» ситуациях. В «Вильяме Вильсоне» (William Wilson) развит столь важный для романтизма мотив двойничества. Двойник преследует героя, который мечется по разным городам: Парижу, Риму, Вене, но нигде не может от него избавиться. В новелле «Колодец и маятник» (The Pit and the Pendulum, 1842) фиксируется состояние человека, ожидающего страшных пыток и смерти. В новелле «Низвержение в Мальстрем» (A Descent into the Maelstrom, 1841) норвежец моряк застигнут бурей, его судно ввергнуто в страшный морской водоворот. Сцены ужасов, физических и душевных мук варьируются в таких известных новеллах, как «Маска Красной смерти» (The Masque of Red Death, 1842), «Бочонок амонтильядо» (The Cask of Amontillado, 1846), «Черный кот» (The Black Cat, 1843). Писателя влечет изображение болезненных, иррациональных состояний. Время показало, что По с его редчайшей интуицией, склонностью к сгущению красок, гротеску, фантастике предугадал некоторые выводы современной психиатрии и парапсихологии.

«Падение дома Ашеров». Среди психологических, «страшных» новелл (подобная систематизация в известной мере условна) выделяется одна из хрестоматийных и одновременно сложных по замыслу — «Падение дома Ашеров» (The Fall of the House of Usher, 1839).

Герой-рассказчик навещает своего старого друга Родерика Ашера, потомка древнего знатного рода, в его семейном поместье, которое являет удручающее зрелище: угрюмые стены, безучастно глядящие окна, белые мертвые стволы иссохших деревьев.

Леденящим холодом и тоской наполняет душу героя-повествователя вид усадьбы. Над ее обитателями тяготеет проклятье, неизлечимая, загадочная болезнь. Родерик занимается искусством. Он — поэт, музыкант, его произведения — зеркало близкого к безумию состояния. Высокие порывы духа Родерика дисгармонируют с его телесной слабостью. Родерик

рика иссушает страх перед жизнью, предчувствие неотвратимой гибели его рода и дома. Тайнственный недуг подточил силы его сестры, хрупкой Маделайн. Брат принимает ее глубокий обморок за смерть и погребает сестру в фамильном склепе.

Спустя некоторое время Родерик впадает в тяжелое нервно-возбужденное состояние; повествователь читает ему отрывки из старинного рыцарского романа. Страшные эпизоды романа сопровождаются ужасными раскатами грозы. Появляется Маделайн, завернутая в саван. Брат и сестра падают в объятия друг друга и умирают. Герой-повествователь в ужасе бежит из усадьбы. Свирепствует ураган. На глазах героя «глубокое тусклое озеро» безмолвно и угрюмо поглощает дом Ашеров.

Выразительны детали этого причудливого сюжета, в котором реальное перетекает в фантастическое. Но главное — это искусно созданная писателем атмосфера нарастающего ужаса, которая передается читателю.

Новелла не может быть истолкована однозначно. Произведение пропитано символикой, загадочными метафорами, что дает критикам обильную пищу для разнообразных интерпретаций.

По одной из версий, новелла в аллегорической форме изображает мучительный процесс распада южных аристократических семейств. Другая версия состоит в том, что По предугадал «великую тему» литературы XX в., тему распада сознания и гибели личности в мире хаоса.

Присутствует в новелле и столь характерный для поэтики Эдгара По мотив «ужаса души». В частности, писателя увлекало изображение того состояния, в котором пребывает человек, оказавшийся в могиле (новеллы «Заживо погребенные», *The Premature Burial*; «Береника», *Venice*; и др.).

Детективные новеллы. Эдгар По был фактически основоположником детективного жанра. В трех его известных новеллах — «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже» и «Похищенное письмо» — действует «сквозная фигура» — С. Огюст Дюпен. Дюпен не полицейский, не сыщик, а детектив-любитель, человек аналитического ума, который не участвует непосредственно в расследовании преступлений, однако помогает их раскрытию. Он обладает блестящими аналитическими способностями. Потомственный аристократ, переживший многие превратности судьбы, Дюпен одиноко живет в Сен-Жерменском предместье. Его единственные друзья — книги, любимое времяпрепровождение — долгие прогулки при свете луны. Дюпен получает наслаждение, выстраивая логические цепи причин и следствий, позволяющих обнажить механизм преступления. Он «расшифровывает» криминальные загадки, перед которыми пасуют профессиональные полицейские сыщики. Дюпен — предтеча таких персонажей мирового детектива, как Шерлок Холмс Конан Дойля, инспектор Мегре Ж.Сименона, герои Агаты Кристи.

В новелле «Тайна Мари Роже» (The Mystery of Marie Roget) сюжет основан на реальном событии, действие происходит в Париже.

Молодая красивая женщина Мари Роже покидает дом своей матери, сообщив, что намерена провести день у тетушки, и пропадает. Четыре дня спустя в Сене выловлен ее труп со следами совершенного насилия. Парижская полиция бессильна найти преступника. Префект просит помощи у Дюпена. Рассуждая логически, Дюпен предполагает, что убийство совершил какой-то тайный поклонник Мари Роже, который сбросил труп с лодки в реку, сошел на берег, а затем оставил лодку плыть по течению. Это предположение и помогло найти преступника, хотя в новелле не сказано конкретно, как это произошло и кто оказался убийцей.

По широко использует в новеллах мотив недосказанности, апеллируя к воображению и фантазии читателя. В «Похищенном письме» (The Purloined Letter, 1844) содержание письма остается неизвестным; в «Убийстве на улице Морг» (Murders in the Rue Morgue, 1841) можно вообразить конкретные его подробности, исходя из логических рассуждений Дюпена. Эти произведения образуют новеллистическую трилогию, в центре которой фигура Дюпена.

Классикой детективного жанра является новелла «Золотой жук» (The Golden Bug), герой которой Вильям Легран — фигура, аналогичная Дюпену. Он наделен выдающимися способностями, но мрачным мизантропическим складом характера. Ища желанного уединения на безлюдном острове, Легран находит таинственного золотого жука и пергамент, испещренный загадочными криптограммами. Детально и предельно конкретно фиксирует новеллист процесс того, как Легран расшифровывает письма благодаря своей безупречной логике. В итоге удается обнаружить клад капитана Кидда, главаря пиратов — сундук с золотыми и серебряными монетами, бриллиантами и другими драгоценностями.

В этой новелле отразилось серьезное увлечение писателя «технологией» тайнописи, которой он посвятил несколько научных статей. По выступил здесь как один из пионеров темы кладоискательства, которая получит широкое развитие в литературе (Стивенсон, Твен, Фолкнер и др.)

Приключенческие новеллы. Показательна в этой жанровой разновидности ранняя новелла По — «Необыкновенные приключения некоего Ганса Пфааля» (The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaal, 1835).

Действие новеллы, окрашенное юмором и иронией, происходит в Роттердаме. Жители города — свидетели неординарного события: над ними висит предмет в форме «дурацкого колпака», из которого какой-то человек выбрасывает письмо, адресованное губернатору Супербусу Ван Уиндервуду. Письмо отправлено с Луны неким Гансом Пфаалем, ремес-

ленником, исчезнувшим из Роттердама пять лет тому назад. В письме сообщается, что затравленный кредиторами Пфааль решил покинуть сей мир на собственноручно сконструированном воздушном шаре. Письмо — дстальный, построенный в форме дневника отчет о полете, в результате которого Пфааль достиг Луны.

Фантастичность сюжета сочетается с конкретными деталями, относящимися к оснащению шара, особенностям навигации, ощущениям человека, парящего высоко над Землей. Воздухоплавательная тематика присутствует и в новелле «История с воздушным шаром» (The Balloon-Noah, 1844), рассказывающей о перелете через Атлантический океан. Конкретные свидетельства лежат и в основе «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» (The Narrative of Arthur Gordon Pym, 1838), где путешествие в дальние страны на корабле представлено в форме дневника, богатого красочными художественными описаниями.

Поэт: любовь, красота, смерть

Эдгар По считал себя прежде всего поэтом. Но в количественном отношении его стихотворное наследие скромно: немногим более пятидесяти стихотворений, не принимая в расчет ранние юношеские опыты, несущие следы подражательности. Можно констатировать, что все зрелые стихи По — плод интенсивного труда и предельной требовательности. Они поистине «томов премногих тяжелей». Это такие отмеченные самобытностью и оригинальностью стихотворения, как «Исрафил» (Israfiel), «Эльдорадо» (Eldorado), «Улялюм» (Ulalume), «Аннабель Ли» (Annabel Lee), «Колокола» (The Bells), «Ворон» (The Raven). Обычно стихи По бессюжетны, построены на нюансах, настроениях, музыке слов, в них существенны не «значение», а «эффект». Огромную роль играет символика, обыгрываются мотивы красоты, любви и особенно смерти.

Мотив смерти, как подсчитали исследователи, присутствует едва ли не в каждом третьем стихотворении По. Смерть у него — многозначное романтико-символическое понятие, сопрягаемое с Любовью, Красотой, Поэзией. Жизнь неразрывно связана с потусторонним миром. Через страдания и любовь к Прекрасной Женщине герой лирической поэзии Эдгара По обретает Рай. Только любовь, только воспоминания о счастливых днях соединяют прошлое и настоящее, привносят в душу гармонию.

Поклонник автора «Чайльд Гарольда» в пору юности, По остался верен байроническому мироощущению — скорби, печали, меланхолии. Они и в душе лирического героя, и в особой окраске пейзажа. В стихотворении «Долина тревоги» По описывает покинутый дол:

Тихий край когда-то был,
Где давно никто не жил —
Все пропали на войне.
Только звезды в вышине
Зажигались в поздний час
И дозор из нежных глаз
Охранял с лазурных круч
Там цветы...

(Пер. Г. Кружкова)

Как уже отмечалось, в душе Эдгара По счастливым образом «сосуществовали» поэт, живущий в мире грез, и ученый, приверженец точности и логики. Однако в известном сонете «К науке» (To Science, 1829) он противопоставляет природу, исполненную естественности и красоты, науке, которая для него — синоним «разума». Последний враждебен прекрасному, но неудержимо притягателен для поэта.

Наука! Ты — дитя Седых Времен!
Меня все вниманье глаз прозрачных,
Зачем тревожишь ты поэта сон,
О, коршун! крылья чьи — взмах истин мрачных!

(Пер. В. Брюсова)

В известном стихотворении «Исрафил» По обращается к традиционной для романтиков теме художника. Исрафил — стихотворец, ангел, «божественный певец», «светоч неземной», олицетворение совершенного художника, находящего путь к сердцам людей благодаря возвышенному слиянию стихов и мелодии. В «Эльдорадо» вдохновенно выражена извечная мечта о некоей сказочной, недостижимой стране грез. Таинственный голос поэта, пришедшего на могилу возлюбленной, слышится в стихотворении «Улялюм».

В стихотворении «Колокола», отмеченном редкой звуковой выразительностью, развивается мотив колокольного звона, сопутствующего людям в важнейших событиях их жизни: это рождение, свадьба, стихийные бедствия, наконец, похороны. В переводе К. Бальмонта удачно передана мелодичность стихотворения, когда слова, ритмы начинают звучать, подобно колоколам:

Слышишь, сани мчатся в ряд,
Мчатся в ряд!
Колокольчики звенят
Серебристым легким звоном слух наш радостно томят,
Этим пеньем и гуденьем о забвенья говорят.

Ключевое слово этого стихотворения: «колокола» (bells) постоянно повторяется и всякий раз включается в новый смысловой контекст.

Среди поэтических жемчужин По, пожалуй, ярче всех, как это уже говорилось, — знаменитый «Ворон». Все художественные средства в нем подчинены достижению «эффекта». Английская поэтесса Э. Браунинг свидетельствовала: «“Ворон” произвел сенсацию... Мои друзья зачарованы музыкой этого стихотворения... Я слышала, что Nevermore преследует людей как призрак».

Впечатляет не только появление странной, таинственной птицы в келье поэта, потерявшего свою возлюбленную. Завораживают музыка, магия слов этого стихотворения. Оно состоит из 18 строф, каждая из которых имеет шесть строк (с внутренней рифмовкой); две последние строки выполняют функцию рефрена. Звукочислитель усиливается благодаря звонким рифмам, в том числе внутренним, а также аллитерациям. Станный гость — символ самой роковой судьбы. По мере приближения к финалу сгущается мрачно-безнадежная атмосфера. Заключительным аккордом становится загадочное слово Nevermore (никогда).

И венчая шкаф мой книжный,
Неподвижный, неподвижный,
С изваяния Минервы не слетает никуда,
Восседает ворон черный, несменяемый дозорный,
Давит взор его упорный, давит, словно глыба льда.
И мой дух испепеленный из-под мертвой глыбы льда
Не восстанет никогда.

(Пер. М. Донского)

По был поэтом-экспериментатором. Он варьировал размеры, строфику, стилистику. С необыкновенной взыскательностью трудился над стихами, не уставал их править и обновлять. Стихотворение «Колокола» в первой редакции имело 17 строк, в окончательной — 113.

По — вдохновенный мастер, устремленный в завтрашний день литературы. Его поэзия стала связующим звеном между романтизмом и символизмом.

Предтеча символизма: живое наследие

Эдгар По стал первым американским национальным художником слова, чье влияние на мировую литературу многообразно и интенсивно. Международная известность его началась во Франции, где в 1845 г. были напечатаны две новеллы «Золотой жук» и «Похищенное письмо». Примерно в то же время Эдгаром По начал зачитываться Шарль Бодлер, его пылкий поклонник и пропагандист. Он отверг расхожую легенду о «пьяном поэте», рассмотрев в По редкую пронизательность и «ненасытную любовь к

Прекрасному». Об этом он написал в книге «Эдгар По. Жизнь и творчество».

В 1860—1880-е годы в среде французских символистов сложился культ По. Молодого Рембо привлекали в американском романтике мотивы галлюцинаций и фантазмагорий, ясновидения (отразившиеся в его знаменитом сонете «Гласные»); Стефан Малларме, чтобы лучше понимать По, стал изучать английский язык. Как и автор «Ворона», он искал совершенства и идеальной красоты, ему была созвучна эстетика По, в частности его принцип музыкальности в поэзии, не совместимой с дидактическими установками. Свидетельством пристрастий Малларме стало его знаменитое стихотворение «Гробница Эдгара По».

Влияние По дает себя знать и в английской литературе, прежде всего в творчестве символистов (О. Уайлд), неоромантиков (Л. Стивенсон). Он стимулировал развитие научно-фантастического жанра: мимо его опыта не прошли Ж. Верн и Г. Уэллс. История главного героя «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» была дописана Жюлем Верном в романе «Ледяной дворец».

По, стихи которого во многом «держатся» на музыкальности и мелодичности, естественно, стал объектом пристального внимания композиторов (С. Прокофьева, С. Рахманинова, К. Дебюсси, М. Равеля). Дебюсси признавался, что его буквально преследуют волшебные создания По. Исключительной популярностью пользуется музыкальная поэма для хора и солистов «Колокола» Рахманинова, написанная на слова стихотворения По в переводе К. Бальмонта.

«Русский» По. Богата и история чтения Эдгара По в России. Его стали переводить еще при жизни. Роль первооткрывателя По принадлежит Ф. М. Достоевскому, который в журнале «Время» напечатал три его рассказа («Сердце-обличитель», «Черный кот», «Черт в ратуше»), сопроводив их краткой вступительной статьей. В ней дана емкая и проницательная характеристика По, подчеркнуто отличие фантастики По от фантастики Гофмана; последний «вводит в рассказы волшебниц, духов, даже иногда ищет свой идеал внеземного...». Фантастика По «какая-то особая». «В его способности воображения, — замечает Достоевский, — есть такая особенность, какой мы не встречали ни у кого: это сила подробностей... Видно, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях». По был не только внутренне созвучен Достоевскому, но и определенным образом влиял на него. Укажем на использование Достоевским темы двойничества, интерес к психологическим состояниям человека «у края бездны», на соединение реализма с фантастикой.

В 1905 г. вышло пятитомное собрание сочинений По в переводах К. Бальмонта. Рецензируя его, А. Блок отметил, что произведения По «созданы как будто в наше время». На протяжении по-

чти 20 лет трудился над переводами По, вступив в своеобразное соперничество с К. Бальмонтом, В. Брюсов, который выпустил в 1924 г. Полное собрание стихотворений и поэм Эдгара По. Над воссозданием «русского» По работали поколения наших поэтов; особенно посчастливилось в этом плане «Ворону» (К. Бальмонт, В. Брюсов, М. Донской и др.).

Литература

Художественные тексты

По Э.А. Полн. собр. рассказов. — М., 1970.

По Э.А. Избранное. Стихотворения. Проза. Эссе / Сост., вступ. ст. и коммент. Г. П. Злобина. — М., 1984. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Критика. Учебные пособия

Аллен Г. Эдгар По. — М., 1987.

Зверев А.М. Эдгар Аллан По // История литературы США. — М., 2000. — Т. 3.

Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По, новеллист и поэт. — Л., 1984.

Николюкин А.Н. Литературные связи России и США. — М., 1981.

Haires Ch. E.A. Poe: His Writings and Influence. — N.Y., 1974.

Parks E. W. E.A. Poe as Literary Critic. — Univ. of Georgia Press, 1964.

НАТАНИЕЛ ГОТОРН: ПАДЕНИЕ И СЛАВА ЭСТЕР ПРИНН

Мир Готорна: моральная основа бытия. — «Алая буква»: трагический «треугольник». — Поэтика «Алой буквы»: готорнианский стиль.

Каким-то колдовством... я уединился от общества и однако же не имел в виду ничего подобного... Я заключил себя в темницу и не могу найти ключа, чтобы выбраться оттуда — а если бы дверь была открыта, я бы почти боялся выйти наружу... Нет на свете судьбы ужаснее, чем не разделять ни радостей мира, ни его печалей... Я не жил, а только грезил о жизни.

Натаниел Готорн



Натаниел Готорн — новеллист и романист, одна из наиболее колоритных фигур американского романтизма. По оригинальности и мощи художественного дарования, вкладу в развитие национальной литературы он достоин быть в одном ряду с такими своими соотечественниками и современниками, как Эдгар По и Герман Мелвилл.

Подобно Генри Лонгфелло, Готорн был связан с Новой Англией, ее историей, культурой и духовным климатом. Он дал наиболее глубокое, полнокровное выражение новоанглийской литературной традиции, придав ей самобытный колорит (правда, масштаб таланта Готорна был признан не сразу, первую серьезную работу о нем написал Генри Джеймс, опиравшийся на его достижения в жанре романа).

Г. Мелвилл считал Готорна художником, наделенным «шекспировской мощью». Это многим современникам представлялось преувеличением. Позднее, однако, стало очевидно, что автор «Моби Дика» был прав.

В XX в. роман Готорна «Алая буква» сделался классикой, художественным памятником романтизма, имевшим значение не только для США, но и для мировой литературы в целом. Сложилась целая ветвь литературоведения — «готорниана», представленная огромным числом научных исследований.

«Страна Готорна». Происхождение и детство многое объясняют в творчестве Натаниела Готорна (Nathaniel Hawthorne, 1804—1864). Он принадлежал к старинному роду, славному своими пуританскими традициями; его дальний предок был судьей на печально известном Салемском процессе над ведьмами¹. Отец писателя Даниел был участником Войны за независимость, потом капитаном корабля; в 1808 г. он внезапно умер от лихорадки в Голландской гавани. Семья жила бедно, и вдова капитана, мать троих детей, всю жизнь оплакивала мужа. Натаниел в юности мечтал пойти по стопам отца.

Натаниел Готорн родился в Салеме, рос болезненным, склонным к одиночеству ребенком. Замкнутым, постоянно поглощенным своими думами, он оставался и будучи уже зрелым человеком. «Проклятая привычка к одиночеству», однако, не сделала Готорна ущербным. Она развила в нем сосредоточенность и непреклонный характер. Учился Готорн в Боудойнском колледже, его младшим соучеником был Лонгфелло. Окончив колледж, в котором «выбросил на ветер четыре года жизни», Готорн вернулся в Салем; здесь он прожил 11 лет, а в 1836 г. переехал в Бостон. Готорн дважды устраивался клерком на таможне, но чиновничья лямка была ему в тягость, так как отвлекала от литературного творчества.

Почти всю жизнь Готорн жил в городах Новой Англии, этом интеллектуально-художественном регионе, известном прочными пуританскими традициями. Туда еще в начале XVII столетия приплыли первые переселенцы, спасавшиеся от религиозных преследований. Это были люди суровые, трудолюбивые, фанатично непоколебимые в своей вере. Новая Англия эпохи пионеров переселенцев, ее атмосфера, типология характерных для нее персонажей — все это стало «страной Готорна», местом действия многих его произведений с их мрачным трагическим колоритом.

Жизнь Готорна была внешне бессобытийна, но исполнена внутреннего драматизма, напряженных нравственных и творческих исканий. В 1841 г. Готорн вместе с Софи Пибоди, одаренной, высокодуховной женщиной, вскоре ставшей его женой, ненадолго переселился в Брук Фарм, социалистическую коммуны, одну из

¹ Одна из трагических страниц американской истории. Был организован пуританскими лидерами в 1692 г. в городе Салеме в Массачусетсе. Поводом послужил эпизод, когда девушка-рабыня Вуду из Вест-Индии рассказала несколько «страшных» историй своим товаркам. Последним стали сниться кошмары, их охватывала дрожь. Местный врач, осмотрев их, констатировал, что в девушек «вселился дьявол». Они были объявлены «ведьмами» и приговорены к сожжению на костре; процесс упоминается в романе «Дом о семи шпилях» (The House of the Seven Gables, 1851).

нескольких, созданных в 1840-е годы на американской земле. Руководили Брук Фарм литераторы, философы, сторонники трансцендентализма, ревностные поклонники идей Эмерсона. Днем члены колонии занимались физическим трудом, вечерами погружались в интеллектуальные дискуссии. Но Готорн довольно скоро испытал разочарование от подобного регламентированного коллективистского существования и покинул Брук Фарм. Об этой поре своей жизни он написал в романе «Блайтдейл» (*The Blithedale Romance*, 1852; рус. пер. — «Счастливый дол», 1982). Он резонно полагал, что люди слишком не похожи друг на друга, различны по психологии, интересам, а потому их невозможно подчинить какому-то заданному уравнительному распорядку. И действительно, коммун были неустойчивы, что вскоре привело к их краху.

Новеллистика. Первые литературные опыты Готорна относятся к концу 1820-х годов: это его ранний роман «Фэншо» (*Fanshaw*, 1828); сборники новелл «Дважды рассказанные истории» (*Twice Told Tales*, 1842), «Мхи старой усадьбы» (*Mosses from an Old Manse*, 1846).

Вместе с В.Ирвингом и Э. По Готорн был одним из создателей американской романтической новеллы. Живо интересуясь прошлым, прежде всего историей Новой Англии, он стремился не столько к воссозданию исторического колорита (что было одной из примет романтической эстетики), не столько к точной передаче реалий эпохи, сколько к воспроизведению духовной сферы, процессов формирования нового правосознания, идей государственной независимости, духовной свободы личности в колониальную пору. Эта проблематика присутствует в таких его новеллах, как «Эндикотт и красный крест» (*Endicott and the Red Cross*), «Мой родственник майор Молино» (*My Kinsman Major Molineux*), «Маскарад у генерала Гоу» (*How's Masquerade*), «Молодой Браун» (*Young Goodman Brown*) и др. Обращался Готорн-новеллист и к современности, демонстрируя юмор («Гибель мистера Хиггинботам», *Mr. Higginbotyham's Catastrophe*), склонность к символике и притче («Великий каменный лик», *The Great Stone Face*), умение погрузиться в тайны человеческой души («Дочь Раппачини», *Rappaccini's Daughter*). По словам Генри Джеймса, одного из первых глубоких истолкователей Готорна, он «дышал воздухом» Новой Англии и ее истории.

Для манеры Готорна характерны живописность, сумеречность настроения, светотень. Его герои нередко не только выступают как рельефно выписанные индивидуальности, но и «иллюстрируют» действие общих морально-философских категорий. В центре внимания писателя не внешние события, а внутренний мир человека, его душа как арена противоборства добрых или злых сил. Те же мотивы присутствуют и в его романах. Их отличают

фрагментарность композиции, художественный почерк новеллиста.

Десятилетие, предшествовавшее Гражданской войне, как уже говорилось, называют «Американским ренессансом». Готорн открывает его одним из лучших своих произведений — знаменитым романом «Алая буква». Затем были уже упоминавшиеся романы «Дом о семи шпилях» (1851), «Блайтдейл» (1852), а также роман «Мраморный фавн» (The Marble Fawn, 1860; рус. пер. — «Переворот»), тогда же вышел сборник новелл «“Снегурочка” и другие дважды рассказанные истории» (The Snow Image and Other Twice Told Tales, 1852).

В 1853 г. Готорн после некоторого перерыва устраивается на службу и проводит семь лет в должности американского консула в Ливерпуле. Он вернулся на родину в 1860 г. Начавшаяся через год Гражданская война вызывает у Готорна глубокие переживания, здоровье его быстро слабеет. В 1864 г. Готорн умирает. В архиве писателя было найдено еще три романа, которые впоследствии увидели свет. Бесценными для понимания творчества писателя стали его дневники.

Готорн как творческая индивидуальность. Личность художника слова сказывается в его стиле и методологии. Замкнутость Готорна была свойством его характера и, возможно, им усвоенным «имиджем». Он хотел исключить из своих книг автобиографические мотивы. «Я стараюсь скрыть индивидуальные черты своего характера; я не принадлежу и никогда не принадлежал к тем чрезмерно хлебосольным людям, которые предлагают своим возлюбленным читателям лакомое блюдо из собственного сердца в мозговой подливке», — признавался Готорн. Но литератор (об этом говорит и пример Флобера), как бы он ни декларировал свое бесстрашие, пишет «кровью сердца». И словно полемизируя с собственными эстетическими признаниями, Готорн в предисловиях к своим произведениям разъяснял и комментировал замыслы, признавался в недостатках, без обиняков свидетельствовал о творческих муках. В романе «Алая буква» он вложил в уста героя, священника Артура Диммсдейла, слова, безусловно, созвучные его писательской позиции: «Говори правду! Говори правду! Говори правду! Не скрывай от людей того, что есть в тебе, если и не дурного, то хоть такого, за чем может скрыться дурное!»

Но, конечно, «правда жизни» для него как романтика не означала «зеркального» отражения действительности, но включала в себя глубоко личное, преображенное ее видение.

Две особенности характерны для творчества Готорна: во-первых, пристальное внимание к нравственно-этическим проблемам; во-вторых, тяготение к историческому прошлому.

Писателя всегда волновали проблемы Добра, Зла, Совести, Долга. Он понимал, что Зло не только вне человека, но и в его

сердце. В «Алой букве» он так характеризует Артура Диммсдейла: «Его умственная одаренность, нравственные представления, способность загораться чувством и заражать им других находились в состоянии нечеловеческого напряжения из-за вечных мук и утрызений совести...» — и добавляет: «Он переживал их горе, как свое, и умел поведать о собственных страданиях тысяче других людей в потоках горделивого и убедительного красноречия». То же правомерно отнести к самому романисту.

Приверженец романтической поэтики, Готорн исходит из того, что обыденное, бытовое противопоставлено искусству, а его сфера — исключительное, неординарное. Не прозаическая реальность, не повседневные заботы человека, а его сердце, нередко разрываемое противоречиями, — вот предмет внимания художника. Сюжеты многих своих произведений он черпает из хроник, легенд, эпизодов пуританского прошлого.

«Алая буква»: трагический «треугольник»

Два типа романа. Готорну принадлежат четыре законченных романа. Они отличаются особой художественной природой. В романтическую эпоху в США получили развитие две жанровые разновидности: *novel* — роман бытовой и *romance* («ромэнс») — роман, построенный на вымысле, фантазии. В предисловии к роману «Дом о семи шпилях» Готорн признается в своей приверженности к роману романтического типа. Его притягательность — в «свободе выбора как манеры, так и материала», позволяющей «сочетать прошедшее с быстротекущим», привносить в сегодняшний день «легенду, овеванную волшебной дымкой». В то же время в письме к Лонгфелло Готорн свидетельствует: «Иногда сквозь замочную скважину мне удается мельком подсмотреть реальный мир, и два-три рассказа, в которых я дал его картины, удовлетворяют меня больше, чем все стальные».

Среди романов Готорна самым знаменитым остается «Алая буква» (*The Scarlet Letter*, 1850). Время и место действия произведения — XVII в., Бостон, один из очагов мрачного и сурового пуританизма. Перед нами — комплекс проблем, неизменно заботивших Готорна: религиозная нетерпимость, подлинное и мнимое благочестие, грех и его искупление. Однако в отличие от большинства романтиков, он не идеализирует, не приукрашивает прошлого. Напротив, видит его темные стороны.

Своеобразна повествовательная манера, избранная Готорном в романе. Он открывается очерком о Салеме и предках повествователя, работника таможни, о суровых фанатиках пуританах. Далее сообщается, что повествователь обнаружил рукопись некоего Джонатана Пью, умершего несколько десятилетий назад. В ней

излагается жизнеописание Эстер Принн, жившей в XVII в. Вместе с рукописью был найден и красный лоскут с вышитой буквой «А». На рукопись Джона Пью повествователь опирался в своей литературной работе. Подобный прием с наличием соавтора призван подчеркнуть документальный характер описываемого. Принцип обработанных «дневников», «записок» использовался у Пушкина, Бальзака, Э. По, М. Твена и др.

В основе сюжета — трагические отношения трех главных действующих лиц: героини Эстер Принн, ее любовника Артура Диммсдейла и ее мужа, старика Чиллингворта. Романист сразу же погружает читателя в центр конфликта. Завязка романа — сцена на площади, где вершится гражданская казнь Эстер Принн. Сограждане обвиняют ее в том, что она, будучи замужем, изменила мужу и родила ребенка. Священник Артур Диммсдейл предлагает ей назвать имя соблазнителя. Эстер отвечает отказом, за что осуждается на пожизненное наказание — ношение клейма позора, вышитой на одежде алой буквы «А» (от слова *adulteress*, т. е. прелюбодейка).

Происшедшее имеет свою горестную предысторию, которая разъясняется по ходу повествования. Муж Эстер Принн, ученый-фанатик, мрачный старик Чиллингворт, женившись на молодой женщине, решил переселиться в Новую Англию. Он отправил туда жену, а сам задержался на два года в научной экспедиции. За все это время Эстер не получила от него ни одного письма и сочла погибшим. Данное обстоятельство учел суд, который не приговорил ее к смертной казни согласно пуританским законам, а выставил на три часа у позорного столба, обрекая на пожизненное бесчестье.

Молодая женщина мечтала о любви, домашнем уюте, но, выйдя замуж за Чиллингворта, оказалась лишенной всего этого. Он женился на Эстер, чтобы скрасить свое одиночество и старость, но не сумел дать жене тепла и ласки. Чиллингворт — из породы «одержимых». Тайно приехав в Бостон, став свидетелем гражданской казни Эстер, он преисполнился мстительным стремлением найти возлюбленного Эстер и наказать его.

Участь Эстер, вышедшей из тюрьмы, незавидна. Она живет в заброшенном доме на окраине Бостона, работает швеей, обречена на страдания, так как и на нее, и на ее дочь, прелестную Перл, ложится тень презрения. Девочка столь красива, что жители Бостона просят губернатора освободить ребенка от обвинения, довлеющего над матерью. Губернатор соглашается, его поддерживает священник Артур Диммсдейл.

Чиллингворт обращает внимание на молодого священника Диммсдейла, входит к нему в доверие, становится его другом и личным врачом. Диммсдейл — характер романтический. Человек совестливый, внутренне раздвоенный, он пребывает во власти пуританской морали, но однажды, не устояв перед зовом плоти, впал в «грех» — полюбил Эстер.

Мелодраматические эпизоды романа выписаны с присущей Готорну рельефностью. Эстер сообщает Диммсдейлу, что Чиллингворт — ее муж. Диммсдейл приходит в ярость, ведь он «обнажил свою немощную душу перед взором того, кто тайно глумился над ней». Эстер предлагает Диммс-

действию бежать и начать новую жизнь. Она договаривается с капитаном судна о том, что тот отвезет в Бристоль двух взрослых людей и ребенка. Но план не осуществляется. Диммсдейл в смятении. Он публично кается в своем прегрешении и умирает, вознося хвалу Богу.

Враг устранен. Но теперь жизнь лишается для Чиллингворта смысла. Он умирает, завещав свое состояние крошке Перл. Эстер и ее дочь покидают Бостон. В эпилоге романа Эстер возвращается в город, продолжая носить знак позора. Смысл существования для нее — искупление вины перед Богом. После смерти Эстер ее прах хоронят недалеко от могилы пастора.

В Америке роман был встречен тепло. Правда, нашлись моралисты, недовольные трактовкой темы адюльтера. Один из них даже задавал риторический вопрос: «Неужели в нашей литературе началась французская эра?» Но в целом роман осознавался как веха в развитии национальной словесности. Позднее Генри Джеймс в очерке о Готорне писал, что роман «Алая буква» по своим исключительным художественным качествам достоин того, чтобы представлять в Европе молодую литературу США.

Поэтика «Алой буквы»: готорнианский стиль

«Романтический психологический роман». Единодушно мнение многих исследователей: «Алая буква» — лучший роман о любви в американской литературе XIX в. Но, конечно же, любовные коллизии у Готорна воссозданы совсем не так, как у его великих современников за океаном, таких мастеров реализма, как Стендаль, Бальзак и особенно Флобер.

Готорн — художник-романтик, что определяет его мировидение и стилистику. Это, однако, не исключает психологического анализа в обрисовке таких персонажей, как Эстер Принн и Артур Диммсдейл. Подлинно трагичны переживания героини на эшафоте и позднее, когда она живет с клеймом позора. То же относится и к Диммсдейлу. Однако это психологизм особого рода, подобный, скажем, психологизму героев Гюго в «Соборе Парижской Богоматери» и «Отверженных». Он вырастает из романтической трактовки личности. Сам писатель называл свою книгу романтическим психологическим романом.

Персонажи-«портреты». Генри Джеймс, автор первой книги о Готорне, обратил внимание на общую особенность манеры писателя: перед нами «скорее фигуры, чем характеры, они все более портреты, нежели личности». Эти герои статичны, олицетворяют определенные нравственные идеи, однако это не делает их искусственными, не лишает человечности.

«Злодей» Чиллингворт — не просто озлобленный безумец. Он жаждет покарать зло и неистов в этом желании. В его действиях —

пламень и фанатизм. И Готорн дает понять, что носители этой идеи — вредоносны. Это чувствовали и другие писатели, современники Готорна. В эпоху, когда ширилось антирабовладельческое движение, одержимость аболиционистов, как и их революционная нетерпимость, мог привести к весьма трагическим результатам.

Пастор Диммсдейл одарен, талантлив, чист душой. Это человек истинно религиозный. Он «нуждался в стальном каркасе религии», который поддерживал его душевное равновесие и одновременно стеснял его. Для него очевидно, что совершенное им прелюбодеяние — грех перед Богом. Будучи грешником, он должен был учить паству добродетели. И Готорн мастерски обнажает страдания совести, терзающие Диммсдейла.

Образ Эстер Принн: философская и художественная трактовка. Достижением романиста стал образ главной героини. Сама концепция образа Эстер Принн — новое слово в литературе. Если Чиллингсворт и Диммсдейл предстают застывшими в своем миропонимании, деградируют и в итоге гибнут, то Эстер Принн — характер, данный в движении. В душевной атмосфере пуританского XVII века она выступает как романтическая героиня, наделенная независимой мыслью, способная на сильное чувство и готовая за него сражаться. Она напоминает ту самую «новую женщину», о которой спорили современники Готорна.

Эта, казалось бы, модернизация — придание Эстер Принн, жившей в XVII в., психологических характеристик женщины XIX в. — объяснима. Именно в 1830—1840-х годах в США началось широкое движение за права женщин (феминизм). Наиболее передовые женщины находились в рядах аболиционистов, разделяли идеи трансцендентализма. Знаменитая Маргарет Фуллер (Margaret Fuller, 1810—1850), публицист и общественный деятель, обнародовала свой труд «Женщина в девятнадцатом столетии» (Woman in the 19th Century, 1845), в котором ратовала за предоставление «слабому полу» равных с мужчинами прав в социально-политической сфере. Ключевым в ее книге было понятие «самозависимость» (self-dependence), явившееся своеобразным развитием идеи Эмерсона о «доверии к себе» (self-reliance). Через два года после выхода «Алой буквы» другая замечательная женщина — Бичер-Стоу заявит о себе миру книгой «Хижина дяди Тома» (1852). В 1830—1840-х годах в мире гремело имя Жорж Санд.

Конечно, Готорн отнюдь не снимает с Эстер вины. Героиня считает себя согрешившей перед Богом. Стремясь искупить свою вину, она творит добро, помогает ближним. Обвиняет же ее не Бог, а людское лицемерие. Эстер нарушила 7-ю заповедь. Однако первой причиной греха стал эгоизм Чиллингсворта, ведь он поправил закон природы, женившись на молодой женщине, лишив их брак своей естественной сущности. В конце концов он признает

это сам: «В ту минуту, когда мы, обвенчанные супруги, спускались по истертым церковным ступеням, я мог бы различить зловещий огонь алой буквы, пылающей в конце нашей тропы».

Принцип контраста: символика цвета. Роман — концентрированное выражение того, что называют готорнианским стилем. Сопоставляя Готорна с его великим современником Мелвиллом, американский писатель и критик Роберт Пенн Уоррен утверждает, что автор «Моби Дика» «тяготеет к религиозному и мифологическому мышлению», а творец «Алой буквы» — к «социальному и аллегорическому». Едва ли не каждый эпизод и многие детали романа исполнены символического подтекста. Исходя из романтического понимания вселенной как арены извечной борьбы Добра и Зла, борьбы, раздирающей душу каждого индивида, Готорн придает героям известную символичность. Они выписаны выразительно, романтизированы, приподняты над чувствами обычных людей. Их поступками движут не бытовые, житейские мотивы, а приверженность к нравственно-этическим нормам и категориям.

«Алая буква» знаменовала для Готорна переход от новеллистической к романной творческой манере. Однако почерк мастера «малой формы» в романе дает себя знать. Композиционно «Алая буква» членится на отдельные фрагменты, «кадры», выстроенные по принципу контраста — приема, органичного для поэтики Готорна. При этом каждый эпизод, картина, сцена выразительны и впечатляющи.

Эти фрагменты воспринимаются как аллегории, иносказания. Внутренний символический смысл подчеркивается живописностью и своеобразием цветообразов. Господствуют две краски. Черный цвет ассоциируется с образом тюрьмы, он указывает на страдания, боль, ужас. Алый — с цветом адского пламени, очищающего от греха. Но одновременно он — цвет мужества, духовной стойкости главной героини.

Концепция истории. Действие в романе происходит в 40-е годы XVII в. И все же «Алую букву» трудно назвать историческим романом в обычном понимании. В нем мало конкретных реалий, относящихся к описываемому времени. В этом отличие Готорна от других романтиков (В. Скотт, Гюго, Купер), обращавшихся к исторической теме. Точнее сказать, что «Алая буква» — это роман о прошлом Новой Англии, прошлом, понимаемом достаточно широко. История для Готорна — фон, причем в известной мере декоративный, на котором разворачивается извечное противоборство человеческих страстей.

Последние произведения. За «Алой буквой» последовало еще три романа, ставшие заметными памятниками позднего американского романтизма: «Дом о семи шпилях», «Блайтдейл» и «Мраморный фавн».

Как и многие американские писатели, Готорн занимался журналистикой. Ему принадлежат также книги, адресованные детям младшего возраста. Писатель самобытной манеры, Готорн остро ощущал трагизм жизни, связывал решение человеческих проблем не с внешними условиями, а с «очищением сердца», с укреплением нравственно-этической основы личности. Своим опытом он содействовал становлению психологического романа в американской литературе, в частности в творчестве Генри Джеймса. Наследие Готорна оказалось животворным для писателей XX в., особенно для так называемой «южной школы», прежде всего для У. Фолкнера. В XX в. получила дальнейшее воплощение методология Готорна — «сплав» реалистической достоверности с мифологией, аллегорией, фантастикой.

Литература

Художественные тексты

Готорн Н. Сочинения. Новеллы. — М.; Л., 1965.

Готорн Н. Дом о семи фронтонах: Новеллы. — Л., 1975.

Готорн Н. Алая буква / Послесл. Ю. Ковалева. — СПб., 2001.

Hawthorne N. Novels. — N. Y., 1983.

Критика. Учебные пособия

Головенченко А. Ф. Готорн. — М., 1992.

Ковалев Ю. В. Творчество Натаниеля Готорна // Готорн Н. Избр. произв.: В 2 т. — Л., 1982.

Уильямс Ст. Натаниел Готорн // Литературная история США: В 2 т. — М., 1976—1979. — Т. 1.

New Essays on the Scarlet Letter / Ed. by M. Y. Colacurcio. — Cambridge; L.; N. Y., 1985.

ГЕРМАН МЕЛВИЛЛ: СМЕРТЕЛЬНЫЙ БОЙ С МОБИ ДИКОМ

Ранний Мелвилл: дорога к «Моби Дику». — «Моби Дик»: архитектоника. — «Моби Дик»: поэтика. — После «Моби Дика»: поздний Мелвилл.

Тот, кто ни разу не испытал поражения, не может быть велик. Поражение — настоящее испытание величия. И когда говорят, что постоянный успех — свидетельство, что человек знает меру своих сил, остается только добавить, что в таком случае он знает, как они невелики.

Герман Мелвилл



Герман Мелвилл (Herman Melville, 1819—1891) — одна из грандиозных фигур романтической эпохи, художник мощного, оригинального таланта. Конечно, он не был писателем одной книги, но среди созданных им произведений, прозаических и стихотворных, возвышается великий роман «Моби Дик». Непонятый современниками, он занимает неоспоримое место не только в галерее национальных, но и мировых романтных шедевров. Герман Мелвилл, подобно Эдгару По и Уолту Уитмену, не был признан при жизни. Но эта несправедливость была компенсирована посмертной славой Мелвилла, которая пришла к нему уже в XX в.

Но эта несправедливость была компенсирована посмертной славой Мелвилла, которая пришла к нему уже в XX в.

Ранний Мелвилл: дорога к «Моби Дику»

Ранние годы. Есть в судьбах корифеев американского романтизма — Мелвилла, Готорна, По некоторое сходство. Все они рано потеряли отцов. Их детство было нерадостным и бедным.

У Мелвилла, как у Готорна и Лонгфелло, была неординарная родословная. Дед по линии матери, имевший голландские корни, генерал Питер Гансвоорт был героем Войны за независимость, его имя включено в учебники истории. Оставил свой след в войне и дед по отцовской линии майор Томас Мелвилл. Будущий писатель родился в Нью-Йорке в семье удачливого коммерсанта, обес-

печивавшего своим близким безбедное существование. Но в 1830 г. отец Мелвилла разорился, от потрясения лишился рассудка и год спустя умер.

11-летний Мелвилл осиротел. Семью начали одолевать кредиторы. Старшие дети вынуждены были перебиваться случайными заработками. Будущий писатель поначалу был клерком, мелким служащим на меховой фабрике, потом некоторое время учительствовал. В 19 лет он поместил в газете свои первые небольшие заметки. Затем в его жизни наступил крутой перелом: в 1839 г. 20-летний Мелвилл вербуются юнгой на корабль, начинается пятилетний «морской» этап его биографии.

«Муза дальних странствий». В 1841 г. влекомый «музой дальних странствий», исполненный неприязнью к «респектабельной суе-те», Мелвилл вербуются матросом на китобойную шхуну «Акуншет» (позднее с нее был списан вельбот «Пекод» в романе «Моби Дик»). Так он впервые приобщился к суровой реальности китобойного промысла, труду матроса, опасностям и риску, дисциплине, недоеданию, постоянной нехватке пресной воды. Жизнь на корабле была неромантической, а дезертирство отчаявшихся матросов — обычным явлением. В 1842 г. во время стоянки в гавани Никухива (Маркизские острова) Мелвилл вместе с товарищем покидает шхуну и попадает в плен к местному племени тайпи, за которым слыла недобрая слава каннибалов. У туземцев он пробыл около месяца, потом бежал на австралийской шхуне «Люси Энн», некоторое время плавал на ней, потом обосновался на Таити, откуда на американском военном судне вернулся на родину в октябре 1844 г.

После бурных морских приключений 25-летний Мелвилл оседает в Нью-Йорке. У него, бедняка, не имевшего серьезного образования, профессии, единственным бесценным богатством был запас морских впечатлений. В течение долгого времени он будет черпать из этого кладезя сюжетов, тем, образов, пейзажей материал для своих лучших произведений.

Становление писателя. В 1845 г. начинается «сухопутная» пора жизни Мелвилла. Он был типичным американским self-made man — «человеком, сделавшим сам себя», пришедшим в литературу из гущи жизни. В чем-то сходной была судьба Уитмена, Твена, Лондона, Драйзера.

Пытливый, одаренный молодой человек, к тому же побывавший у каннибалов, обращает на себя внимание. Он входит в литературную среду, знакомится с Ирвингом и Готорном (последнему он посвятил свой роман «Моби Дик»). Среди его духовных наставников — лидер трансценденталистов Р. У. Эмерсон. Стремясь наверстать упущенное, Мелвилл с жадностью поглощает книги. Круг его чтения разнообразен: английские поэты начала XIX в., немецкие философы (Гегель, Кант), труды ученых-естествоиспытателей.

Сочинения Мелвилла, особенно «Моби Дик», — свидетельство его основательной начитанности и широких познаний.

«Тайпи». Книга «Тайпи» (Турее, 1846), литературный дебют Мелвилла, привлекла внимание и несомненным искусством автора, и новизной, экзотичностью «фактуры», отразившей его уникальный морской опыт. Достоверность описанного подчеркивалась подзаголовком «Взгляд на полинезийскую жизнь». Английское издание книги имело подзаголовок «Маркизские острова Мелвилла». Новизной и известной «синтетичностью» отличался и сам жанр книги. Для одних это было повествование, выросшее из реального эпизода, имевшего место во время морского плавания. Для других — своеобразное беллетризованное этнографическое описание, которое содержало свежий материал о быте и нравах племени каннибалов. Наконец, это была и романтическая с элементами утопии повесть. Последнее — наиболее близко к истине. Автобиографическое начало в «Тайпи» нельзя абсолютизировать. Герой-повествователь — это не точный портрет Мелвилла. История, приключившаяся с автором, дополнена писательской фантазией, обогащена сценами, призванными заинтриговать читателя.

...Герой-повествователь Том, проведший шесть месяцев на борту китобоя «Долли», где он страдает от самодурства капитана и суровости корабельной службы, давно мечтает сойти на берег для побега. Наконец Том останавливается в Нукухива, самом известном из островов Маркизского архипелага. На острове обитают два племени: мирные хаппары и тайпи (на местном наречии это название переводится как «любитель человеческого мяса»). Наблюдая роскошный прием, устроенный в честь французского адмирала Ди Пти Туара туземным королем, герой готов поверить в то, что туземцы во многом превосходят цивилизованных людей. Том решает оставить корабль и побыть какое-то время на острове; вместе с ним в «бега» уходит другой матрос, Тоби. Оба прячутся в горах, ожидая ухода «Долли». Их съестные припасы подходят к концу. Беглецы измучены скитаниями в безлюдной горной местности. У Тома начинается лихорадка, воспаляется пораненная нога. Матросы вынуждены спуститься в долину и оказываются не у дружелюбных хаппаров, а у тайпи. Такова завязка книги.

Пребывание у тайпи, описание их обычаев, уклада, нравов, образа жизни — все это относится к наиболее ценным страницам книги. Тайпи не выказывают враждебности к белым людям, но и не отпускают их на волю. Главный герой, которого переименовывают из Тома в Томмо и которому назначен слуга туземец Кори-Кори, участвует в общих купаниях мужчин и женщин; знакомится с королем Мехеви и его жилищем; посещает священные для тайпийцев могилы, возле которых совершаются ритуальные действия и каннибальские пиршества. На него обращает внимание первая красавица племени Фэйавэй, с которой он совершает плавание в лодке по озеру. Местный знахарь пробует лечить его ногу, но безуспешно. Тоби, отправившийся на поиски какого-то корабля с тем, чтобы привести к Тому белого доктора, исчезает. Герой остается один.

Наблюдая тайпийцев, он приходит к выводу, что белые цивилизованные люди, развязывающие кровавые войны, являются на самом деле кровожадными существами. Впрочем, и тайпийцев он не идеализирует. Они отвечают отказом на все просьбы Тома дать ему свободу. Более того, он испытывает все большую тревогу по поводу того, что его «готовят» для очередного каннибальского застолья. Наконец, герою, не без содействия дружелюбно относившегося к нему старого туземца Манру после ряда приключений удастся бежать и добраться до австралийского судна.

Мелвилл и руссоизм. На первый взгляд «Тайпи» — руссоистская утопия. Действительно, идеи Руссо, утверждавшего преимущества возвращения к первозданной природе, к «естественным» патриархальным формам жизни, к некоему идиллическому существованию как противовесу «испорченной» цивилизации, были популярны у американских романтиков. Казалось, что Новый Свет, не знавший феодальных пороков Старого Света, мог служить подтверждением плодотворности руссоистской доктрины. Сам Эмерсон находил в руссоизме одно из фундаментальных оснований своей системы. То же относится к Генри Торо, автору «Уолдена». И действительно, в «Тайпи» нетрудно обнаружить характерные для романтизма (если вспомнить о повестях Шатобриана «Рене» и «Атала») аксессуары: не лишённые привлекательности «дикари»; роскошная первозданная природа; любовь героя к прекрасной аборигенке. Однако Мелвилл видел уязвимость руссоизма: тайпийцы ленивы, невежественны, их простодушие маскирует коварство; они — каннибалы. Цивилизация порочна. Но и «естественное состояние» дикарей далеко не идеально. По мысли Мелвилла, если дикари и нуждаются в опеке цивилизаторов, то последние должны нести блага цивилизации, а не ее пороки.

«Ому». Своеобразная полемика с руссоистским идеалом продолжена Мелвиллом и в очерково-документальной книге «Ому» (Омоо, 1847). Она — продолжение «Тайпи» и образует с ней своеобразную дилогию. Главная сюжетная линия — приключения моряка с корабля «Джувелетта». Тема книги — описание быта, нравов племени ому, обитающего на Таити, одном из островов Полинезийского архипелага. Однако этот сказочный уголок отнюдь не выглядит райским местом. Мелвилл предлагает читателю правдивую картину современного положения полинезийцев, столкнувшихся с цивилизацией. Она предстает как зло, развращающее людей, подрывающее добрые патриархальные связи между ними, несущее разрушение первозданной природе. Книга Мелвилла — одно из ранних выступлений против колониализма.

Первые романы. Рождению «Моби Дика» предшествовала долгая творческая подготовка. После «Ому» писатель обращается к жанру романа. Темой «Марди, или Путешествие туда» (Mardi, and Voyage Thither, 1849) было странствие по далеким землям. Как и во многих произведениях эпохи романтизма, в повествовании два

плана: внешний, событийный, и внутренний, философско-аллегорический. В духе Рабле и Свифта герои «Марди» повествователь Таджи и его спутники, король Медиа, философ Бабаланджи и др., посещают различные острова. Каждый из них — прозрачный намек на какую-то страну, континент или философско-этическое понятие. Так, остров Порфирио — Европа, Маморо — Африка, Доминора — Англия, Вивенца — США и т.д. На одном из островов обитают бандиты, на другом — калеки. Остров Серено — это аллегория утопической колонии, организованной на принципах фурьеризма. Роман пронизан прозрачными указаниями на общественно-политические события и движения (чартизм, революции 1848 г. в Европе). Мелвилл дает понять, что в США, несмотря на декларируемое равенство и свободу для всех, существует племя хамо, т.е. угнетенные черные невольники. Странствующие путешественники ищут некую прекрасную девушку Йилу, символизирующую романтический идеал. Однако «Марди» не стал удачей Мелвилла: роман был структурно неслажен, заметно перегружен туманной символикой и аллегориями. Но произведение было важно как своеобразная подготовка к «Моби Дику».

Не вполне удался Мелвиллу и роман «Редберн» (Redburn, 1849), в котором присутствуют автобиографические мотивы.

Главный герой, имя которого вынесено в заголовок, — молодой человек, плененный романтикой моря, бежит от скучного, будничного существования и вербуетея матросом. Но вместо желанной свободы он сталкивается с далеко не поэтичной реальностью корабельного быта.

Среди недругов героя — некий Джексон, воплощение жестокости и цинизма. «Редберн», представляющий собой историю молодого человека, романтические иллюзии которого рушатся от столкновения с жизнью, несет черты «романа воспитания». Однако роман не был достаточно художественно отделан, а образы отличались схематизмом.

Автобиографизм — отличительная черта и романа «Белый бушлат» (White Jacket, 1850), основа которого — обстоятельства возвращения Мелвилла с Гавайских островов на родину. В романе военный фрегат «Неверсинк» предстает как образ мира. Главный герой — повествователь по прозвищу Белый Бушлат, — как и Редберн, в полной мере испытывает на себе бесчеловечные порядки на военном судне, «воинские формальности и тысячи пороков». Все это — плод системы, основанной на несправии рядовых матросов. В «Белом бушлате» воспроизведение корабельных будней «сосуществовало» с метафорически-философским планом. События на фрегате «Неверсинк» воспринимались как отзвук конфликтов и проблем «большого» мира. Эта композиционно-структурная особенность романа предвляла художественную концепцию «Моби Дика».

«Моби Дик»: архитектоника

В творчестве некоторых писателей бывают произведения «вершинные», которые, безусловно, считаются их главной книгой. Для Марка Твена — это «Гекльберри Финн», для Фицджеральда — «Великий Гэтсби», для Драйзера — «Американская трагедия», для Хемингуэя — «По ком звонит колокол», для Стейнбека — «Гроздь гнева». Главная книга Мелвилла, как уже подчеркивалось, — роман «Моби Дик». Творчество Мелвилла 1840-х годов помогает понять, как писатель шел к своему шедевру, как накапливалось его мастерство. «Белый бушлат» показал искусство Мелвилла в воспроизведении реалий корабельного быта; «Марди» — его интерес к философской проблематике.

Новаторство. «Моби Дик» был опубликован в плодоносную для национальной литературы пору на заре «Американского ренессанса». Но судьба его романа в такой же мере, как и «Листьев травы» Уитмена, оказалась парадоксальной. Только признание к «Моби Дику» пришло с еще большим запозданием. Поначалу роман был воспринят и критиками, и читателями как произведение по меньшей мере «странное». А затем он был прочно предан забвению. Чем же можно объяснить подобную реакцию, естественно, крайне огорчительную для автора?

Мелвилл имел репутацию знатока моря, корабельного быта, и от него ожидали произведения, тематически ясного и легко читаемого. «Моби Дик» же казался романом громоздким, композиционно невнятным, а главное — не отвечал привычным литературным вкусам. Чтение его было, да и остается отнюдь не легким делом. Ставила в тупик непривычная архитектоника романа, в котором причудливым образом были перетасованы самые разнообразные элементы: повествование о корабельной жизни, философские экскурсы, лирические монологи, научные разыскания о китах, технологические описания их промышленной переработки, притчи.

Известны слова Пушкина о «смелости изобретения» — примените великих литературных созданий. Эти слова приложимы и к «Моби Дику». История литературы убеждает нас: великие произведения нередко являют собой не жанр в «чистом виде», а рождаются на стыке жанров, будучи их оригинальным сплавом. Пример тому — знаменитый роман Мелвилла. Сегодня он безоговорочно признан величайшим романом XIX в., посвященным Человеку и Человечеству, историческому пути Америки.

Первоначально книга задумывалась как морской роман о китобойном промысле. Постепенно замысел углублялся. План и структура романа усложнились, обретали философско-социальную масштабность. Писатель бесстрашно раздвигал сложившиеся жанровые и стилевые параметры, придя в итоге к созданию произведе-

ния новаторского, являющего собой художественный синтез разных стилевых элементов, включавших бытописание и приключенческую тематику, аллегорию и символику, документалистику и высокую патетику, подлинные реалии китобойного промысла, корабельной службы и библейские, религиозно-философские аллюзии.

Сюжет: погоня за Белым Китом. В основе сюжета, драматичного, причудливого и увлекательного, развивающегося линейно, — перипетии погони за огромным Белым Китом, океанским великаном, причинившим морякам немало зла.

«Зовите меня Измаил» — таков «зачин» романа. Измаил — один из участников драмы, он же рассказчик. Но иногда нить повествования переходит к автору: подобная «взаимозаменяемость» создает весьма своеобразные перепады в повествовании.

О себе Измаил сообщает, что «в кошельке почти не осталось денег, а на земле не осталось ничего, что могло бы еще занять». Поэтому он решил сесть на корабль и поплавать немного. Для героя это — «проверенный способ развеять тоску и наладить кровообращение». Он собирается наняться китобойцем и знакомится с гарпунщиком по имени Квикег, туземцем, уроженцем Южных морей. Они становятся друзьями.

В романе выделяется ряд ключевых, судьбоносных эпизодов.

Однажды Измаил забредает в церковь, где слушает проповедь отца Мэппла, излагавшего библейскую легенду о пророке Ионе, который испугался возложенного на него Богом опасного поручения и был в наказание проглочен китом. Проповедь производит сильнейшее впечатление на Измаила. Ее пафос в том, что человеку должно являть мужество, твердость духа, идти намеченной дорогой. Здесь предначертаны будущие события: встреча героя с капитаном Ахавом, погоня и битва с Белым Китом.

Измаил и Квикег спешат в Нантакет, крупнейший центр китобойного промысла в Новой Англии. Там они нанимаются на шхуну «Пекод», «удивительную старую посудину», «судно старинного образца, не слишком большое и по-старомодному раздутое в боках». «Пекод» окружает атмосфера мистической таинственности. Шхуна готовится уйти в трехлетнее плавание. Старый моряк Илия предупреждает Измаила и Квикага об опасности потерять душу, плавая на этом судне.

С первых же страниц читателя не покидает ощущение того, что «Пекод» — не обычное китобойное судно. Едва ли не каждый эпизод, связанный с его драматической одиссеей, может быть истолкован как аллегорический, символический.

Команда «Пекода» — это особый микромир, человечество в миниатюре, пестрое разнообразие национальностей, рас и темпераментов. Это старший помощник Старбек, квакер из Нантукета. Второй помощник Стабб, многоопытный мореход, никогда не расстающийся с трубкой. Третий помощник Фласк, дружелюб-

ный, с чувством юмора. Среди членов команды таинственный азиат Федалла; уже упоминавшийся гарпунер Квикег, человек «честного сердца»; краснокожий индеец Тэштего; африканец Дагу; чернокожий слуга юноша Пип.

Но над всеми ими возвышается таинственный капитан Ахав, мощная романтическая фигура, вызывающая ассоциации с Прометеем Шелли, Каином Байрона, Сатаной Мильтона. В его фанатической одержимости есть нечто, роднящее его с пуританами, ступившими в XVII в. на американскую землю. Он одержим всепоглощающей страстью расчитаться с загадочным китом Моби Диком, который олицетворяет мировое Зло, «темную неуловимую силу, что существует от века». «Все зло для безумного Ахав, — пишет Мелвилл, — стало видимым и доступным в облике Моби Дика». Ахав — человек одержимый, он выше земных забот. На берегу остались его жена, маленький сын. Команда, судьбой которой он распоряжается, беспрекословно ему подчинена. Ахав велит прибить к матче золотой дублон, который будет принадлежать тому, кто первым заметит кита.

Кит — существо загадочное и страшное. По словам моряков, он обладает «беспримерной расчетливостью» и «адской свирепостью». Его белый цвет имеет символическое значение — как олицетворение холодной безжалостности. Этот кит огромных размеров носит в своем теле множество гарпунов, вонзившихся в него, но так и не ставших для него роковыми. В схватке с ним Ахав потерял ногу. Вместо нее у него протез, также белого цвета, выточенный из полированной челюсти кашалота. Ахав намерен преследовать кита во всех морях, пока не победит его в смертельной схватке. Мрачный и ожесточившийся, в черной надвинутой на лоб шляпе капитан стоит в своей рубке: в ней пробиты отверстия, куда входит протез, позволяющий Ахаву сохранять равновесие во время качки.

Сюжет романа — цепь красочных эпизодов, подчиненных внутреннему стержню, поискам Моби Дика. «Пекод», бороздя океанские просторы, не прекращает промысла китов, набивая бочки спермацетом. У встречных судов Ахав осведомляется о том, замечали ли они Белого Кита. И всякий раз следует рассказ о том, как какой-то член команды погиб или был искалечен в схватке с морским великаном. Капитан одного английского китобойца сумел загарпунить Белого Кита, но тот вырвался, а капитан потерял руку. На другом китобойце — «Иеровам» старший помощник Мейси вопреки предостережениям устремился в погоню за кашалотом, который ударом хвоста выбросил Мейси в море, где тот бесследно исчез.

Однажды «Пекод» вылавливает кита, но тот оказывается таких размеров, что его невозможно пришвартовать к шхуне и приходится оставить его в море. Позднее «Пекод» обнаруживает стаю китов, но убивают только одного. Среди символических эпизодов — болезнь Квикега, который, страдая от малярии, сколачивает себе гроб. Но Квикегу удается выздороветь. Гроб остается на корабле. В финале во время гибели «Пекода» Измаил спасется, зацепившись за этот гроб.

«Пекод» выходит в Тихий океан. Таинственный капитан пребывает в лихорадочном ожидании схватки с Моби Диком. Старбек всерьез озабочен психическим состоянием Ахава. В команде зреет недовольство. Атмосфера сгущается, когда один из моряков, сорвавшись с мачты, гибнет в море. Наконец, с китобойца «Рахиль» приходит сообщение, что Моби Дик потопил бот, посланный за ним вдогонку. При этом среди погибших оказался сын капитана.

И вот на «Пекоде» замечают Моби Дика. Погоня за ним длится три дня. Несколько раз вельботы с моряками приближаются к разъяренному киту. Однажды он выбрасывает в море Ахава, но тот остается в живых. Наступает финальный акт трагедии. Одноногий капитан штурмует ожесточившегося кита, который таранит и топит «Пекод» вместе с командой. Видя катастрофу корабля, Ахав с яростью поражает Белого Кита гарпуном со словами: «О, одинокая смерть в конце одинокой жизни. Теперь я чувствую, что все мое величие в моем величайшем страдании». Гарпун впивается в белую тушу кита, который гибнет, увлекая за собой в океанскую пучину и самого Ахава. В морской воронке исчезает и «Пекод». Спасается только Измаил.

С подлинно шекспировской силой в рамках фантастического сюжета разрешает Мелвилл одну из популярных тем романтической литературы — смертельное единоборство бунтаря одиночки со вселенским злом...

Философский роман. Как это нередко бывает (мы уже столкнулись со структурой подобного типа в «Алой букве» Готорна), перед нами многоуровневый роман в стилевом и смысловом плане. Правомерно рассматривать «Моби Дик» как роман с двойным и даже тройным дном. За внешним повествовательно-событийным уровнем просматривается уровень аллегорический, символический, философский. Конкретное событие, эпизод зачастую получают более широкую философскую интерпретацию. Сама «морская» фактура предопределяет подобный аспект. «Размышление и вода навечно неотделимы друг от друга», — читаем мы у Мелвилла. Океан в своей грозной необозримости настраивает и автора, и читателя на глубокие размышления об основах бытия.

Аллегорический смысл в романе выражен то открыто, то «замаскирован» в разного рода параллелях и ассоциациях. В тексте обнаруживаются многочисленные ссылки на сочинения и сентенции выдающихся мыслителей, таких, как Декарт, Паскаль, Бэкон и др. То же относится к упоминаниям библейских персонажей, эпизодов и сюжетов мифологического характера. Так, символический характер приобретает уже упоминавшаяся проповедь отца Мэппла, его притча о пророке Ионе и ките.

Символичны и имена собственные. Молодой американец, выполняющий функцию повествователя, зовется Измаил. В книге Бытия об Измаиле, сыне Авраама сказано: «Он будет между людьми, как дикий осел, руки его на всех и руки всех на него». Имя

капитана Ахава также библейского происхождения. Это нечестивый царь Израиля, который установил культ Ваала и стал преследовать пророков. Шхуна «Рахиль», встретившаяся «Пекоду», носит имя ветхозаветной Рахили, которая оплакивает своего ребенка. Капитан этой шхуны потерял своего сына, который бросился в погоню за Белым Китом. Поглощенная в финале романа океанской пучиной шхуна «Пекод» названа именем одного из индейских племен, которые обитали в штате Массачусетс и ушли в небытие.

Но дело, конечно, не в отдельных деталях. В романе писатель словно бы «аккумулировал» соображения общепhilософского характера, затрагивающие универсальные проблемы бытия: человек в его отношении ко Вселенной, к Богу, проблеме рока, судьбы, смыслу жизни. Мысли Мелвилла по этим вопросам выражены не прямо, а в основном опосредствованно, через отдельные образы, эпизоды и ситуации. Поэтому они не всегда поддаются четкой интерпретации. Многочисленными комментаторами и исследователями романа высказаны на этот счет разные точки зрения.

Очевидно, однако, что мироощущение писателя глубоко пессимистично. Вселенная безразлична к человеку. Индивид даже в своих героических усилиях остается одинок перед пугающей необозримостью космоса.

«Моби Дик», возможно, — самый яркий роман философско-аллегорической тональности в американской литературе. С произведениями подобного типа мы еще не раз будем встречаться в творчестве У. Фолкнера, Э. Хемингуэя, Дж. Стейнбека, Т. Вулфа, Т. Уайлдера, Р. Райта, Р. Эллисона и др.

«Китобойный» роман. Кит в романе — это не только живое существо, данное в романтически-фантастическом ключе. Это — миф, легенда. Своеобразие «Моби Дика» в том, что он являет собой как бы энциклопедию науки о китах — цетологии. Роман открывается главой, в которой собраны разнообразные сведения о китах, начиная с псалмов Давида и кончая извлечениями из сочинений знаменитых писателей и цитатами из научных трудов. В тексте романа многочисленны фрагменты, прямо не связанные с сюжетом, содержащие сведения по технологии ловли китов, их промышленной переработке, использованию китового жира и т. д.

Социальный роман. «Моби Дик» содержит признаки социального романа. Роман о китобойном промысле был задуман как аллегория современной Мелвиллу Америки. В нем присутствует бытовой колорит Новой Англии, к одному из портов которой был приписан «Пекод». Символичен и сам многонациональный экипаж китобойца, указывающий на процесс формирования Америки как «плавильного котла» разных этносов.

Социальную структуру американского общества представляют несколько фигур. Это Вилдад, владелец корабля, как и многие

потомки пуритан человек набожный, у которого неистовая религиозность соединяется с жадной жаждой обогащения. Он работает на берегу, предпочитая извлекать прибыль из опасного труда китобоев. Старший помощник Старбек — искусный мореход: разумный, хладнокровный и многоопытный в китобойном бизнесе. Наконец, незабываемый капитан Ахав, в котором непреклонное стремление добиться своей цели подавляет даже соображения здравого смысла. Акцентировка черт фанатизма в характере Ахава, видимо, была намеренной. Возможно, Мелвилл видел перед собой фигуры тех пламенных аболиционистов, людей одержимых, которые были готовы любой ценой сокрушить ненавистное рабство.

«Моби Дик»: поэтика

Драматургический элемент. Особенность романа состоит в том, что многие эпизоды построены как драматургические сцены и фрагменты. Они начинаются с авторских ремарок, а затем следуют диалоги действующих лиц, не сопровождаемые комментариями повествователя. Палуба «Пекода» становится своеобразными сценическими подмостками, на которых разыгрывается действие вселенского масштаба. Краткий эпилог к роману начинается такими словами: «Драма сыграна. Почему же кто-то опять выходит к рампе? Потому что один человек все-таки остался жив». Стилистика «Моби Дика» — свидетельство увлечения Мелвилла Шекспиром. В пору работы над романом он увлеченно штудировал «Короля Лира».

Сила подробностей. Осязаемость, живость, наглядность описываемого — замечательная особенность мелвилловской поэтики. Его романтическая палитра включает все богатство словесных красок: гиперболу, гротеск, метафору, высокую патетику. Сила мелвилловской фантазии соединяется с мощной писательской памятью. Он точен в деталях, конкретен в подробностях. Любое описание в романе предельно наглядно и реально. В этом Мелвилл близок к Э. По и У. Уитмену. Это та самая «сила подробностей», явление специфически американское, замеченное еще Ф. Достоевским.

Мастер слова. Мелвилл — выдающийся мастер слова. Романисту в равной мере подвластны разнообразные языковые стихии — от бытовой приземленности до взволнованного лиризма. Описания плавно перетекают в авторские размышления и отступления. Фраза у Мелвилла ветвистая, сложная, словарь неисчерпаем. Многокрасочность лексики, динамика слова Мелвилла — писателя-мариниста органично аккумулирует все оттенки и состояния главного объекта изображения — переменчивой стихии океана. Рукой мастера выписана трагическая финальная сцена — гибель «Пекода». «Но когда волны уже заплескались, смыкаясь над головой ин-

дейца, стоявшего на грот-мачте, от которой виднелось теперь над водой только несколько дюймов вместе с длинным развевающимся флагом... Ястреб, который со злорадством провожал последний клотик вниз от самого его исконного жилища среди звезд, клюя флаг и мешая Тэштего, нечаянно просунул... свое широкое трепещущее крыло между стеньгой и молотком... Птица небесная с архангельским криком, вытянув ввысь свой царственный клюв и запутавшись маленьким телом во флаге Ахава, скрылась под водой вместе с кораблем, подобно свергнутому сатане, унесшим с собой в преисподнюю вместо шлема живую частицу неба...»

Подобная мощному музыкальному аккорду, заключительная фраза романа ставит точку в трагическом действе: «Птицы с криком закружились над зияющим жерлом водоворота; угрюмый белый бурун ударил в его крутые стены; потом воронка сгладилась; и вот уже бесконечный саван моря снова колыхался кругом...»

Трагедия «Пекода» вписывается в космос, в бесконечность мироздания. Мелвилла отличало поэтическое мировидение. Его роман — это эпическая поэма в прозе. Она уникальна по богатству жизненного материала, человеческой типологии, значимости философской проблематики. На фоне других романтических шедевров роман Мелвилла может быть назван «энциклопедией американской жизни».

После «Моби Дика»: поздний Мелвилл

Неудача «Моби Дика», ставшая ударом для писателя, не погасила его творческой энергии. Впереди, как оказалось, было еще целых четыре десятилетия литературного труда. И все эти годы Мелвилл неутомимо работал, причем в самых разных жанрах. Художественный уровень его книг оставался высоким, но и они не получали признания, а их автор уходил в тень. Мелвиллу приходилось зарабатывать на жизнь, служа чиновником на таможне. В 1852 г. выходит роман «Пьер» (Pierre), тематически во многом совпадающий с более ранним произведением — романом «Редберн». В 1856 г. увидел свет сборник новелл «Рассказы на веранде» (Piazza Tales), в нем Мелвилл проявил себя как мастер «малого жанра». Несколько его новелл по праву принадлежат к лучшим образцам романтической прозы. Среди них выделяется ныне хрестоматийная «Писец Бартлби» (Bartleby the Scrivener); герой — чиновник, переписчик, одна из первых в литературе США фигур «простого человека», вызывающего ассоциации с персонажами Диккенса, Гоголя и Достоевского.

«Израэль Поттер». Как и многих романтиков, Мелвилла привлекает историческая тема. Вслед за куперовским «Шпионом» в романе «Израэль Поттер» (Israel Potter, 1855, рус. пер. 1966) он

обращается к событиям Войны за независимость. В центре — не прославленные герои Вашингтон, Франклин, Томас Пейн, заслуги которых увековечены, а рядовой участник событий. Описывая судьбу Израэля Поттера, Мелвил опирался на документальные источники. Герой романа был участником сражения при Банкер Хилле, попал в плен к англичанам, провел в Англии 40 лет, а когда вернулся на родину, был уже всеми забыт. Вопреки одному из главных тезисов этического учения Франклина, согласно которому энергичным и честным в Америке гарантирован жизненный успех, мелвилловский герой, носитель этих качеств, оказывается человеком несчастливой доли.

Мелвилл был не только прозаиком, но и поэтом, автором четырех сборников стихов. Как поэт он был особенно активен в последние годы жизни. В его стихах звучат ностальгические ноты, рожденные воспоминаниями о «морской» поре. В объемной поэме «Кларель» (Clarel, 1876), написанной рифмованным стихом, заметны следы внимательного чтения Шекспира и Мильтона.

«Билли Бадд». Уже после смерти Мелвилла в его бумагах была обнаружена повесть «Билли Бадд, форс-мачтовый матрос» (Billy Budd, Foretopman). Она писалась на закате его литературного пути, а издана была только в 1962 г. Повесть основана на документальном материале.

Время действия — 1797 г. События разворачиваются на английском военном судне. Главный герой, молодой моряк Билли Бадд, красавец, честный и простодушный, любим всей командой. Это вызывает завистливую неприязнь офицера Клэгарта, злобного и жестокого, который не упускает случая поиздеваться над Билли Баддом. Во время одной из ссор, не в силах мириться с оскорблениями, Билли Бадд убивает Клэгарта. Капитан судна Вир, понимая внутреннюю правоту Билли Бадда и сочувствуя ему, все же повинуетя чувству долга и отправляет его на виселицу. Билли Бадд перед казнью прощает капитана Виру.

«Возвращение» писателя. Умер Мелвилл в 1891 г. одиноким и забытым. Почти три десятилетия о нем не вспоминали. Писатель был «открыт» в 1920-е годы, когда в США вспыхнул интерес к романтической эпохе.

«Первой ласточкой» стала биография Рэймонда Уивера «Герман Мелвилл — мореплаватель и мистик». За ней последовали другие работы. Пренебрежительное отношение к Мелвиллу сменилось энтузиазмом. В 1922—1924 гг. вышло 16-томное собрание его сочинений. После Второй мировой войны Мелвилл становится объектом особо пристального внимания академического литературоведения; сформировалась целая его ветвь — «мелвиллеана». Библиография трудов о писателе исчисляется четырехзначными цифрами.

Сегодня Мелвилл рассматривается как художник широчайшего диапазона. Он не только выдающийся писатель-маринист, ис-

кусный повествователь, но и пронизательный социальный критик и глубокий философ. С 1968 г. в США начинает выходить полное академическое собрание сочинений Мелвилла.

Подлинное открытие Мелвилла в России произошло с большим опозданием. Решающим фактором стало появление «русского» «Моби Дика»: блестящий перевод романа был выполнен И. Бернштейн (1961). С тех пор «Моби Дик» многократно переиздавался. Переведены и многие другие произведения Мелвилла. Вышел трехтомник его избранных сочинений. Пионером в изучении его наследия в России был профессор Ленинградского университета Ю. В. Ковалев.

Литература

Художественные тексты

Мелвилл Г. Собр. соч.: В 3 т. — Л., 1987—1988.

Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит / Предисл. Ю. Ковалева. — М., 1981. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Критика. Учебные пособия

Зверев А. М. Герман Мелвилл // История американской литературы: В 7 т. — М., 2000. — Т. 3.

Ковалев Ю. В. Герман Мелвилл и американский романтизм. — Л., 1972.

Ricks B., Adams J. D. H. Melville. A Referent Bibliography. — Boston, 1973.

Twentieth Century Interpretation of Moby Dick. A Collection of Critical Essays / Ed. by M. T. Gilmore. — Englewood, 1977.

УОЛТ УИТМЕН: «СЛЫШУ, ПОЕТ АМЕРИКА»

Жизненный путь: «добрый седой поэт». — «Листья травы»: певец единения людей. — Поэтический мир: открытия Уитмена. — Устремленный в будущее: Уитмен и поэзия XX века. — «Русский» Уитмен: «смелый и оригинальный поэт».

...Заветнейшая мечта моя заключается в том, чтобы поэмы и поэты стали интернациональны и объединяли все страны, какие только есть на земле, теснее и крепче, чем любые договоры и дипломатия.

Уолт Уитмен



Судьба Уолта Уитмена, классика не только американской, но и мировой поэзии, драматична. Она подтверждает известный афоризм: «Нет пророка в своем отечестве». При жизни он не был в полной мере понят и по достоинству оценен соотечественниками.

В 1855 г., счастливым, как оказалось, для американской литературы, помимо прославленной «Песни о Гайавате» Лонгфелло появилась неприметная тоненькая книжечка странноватых нерифмованных стихов с не менее необычным названием «Листья травы». Фамилия автора на обложке не значилась, зато книга была снабжена портретом поэта, человека лет тридцати пяти, в ковбойской шляпе и белой рубашке, с бородой — в нем было что-то ординарное, легко узнаваемое, но сами стихи казались вызовом общепринятому литературному вкусу. Книжка возмутила «высоколобых» рецензентов и была встречена не только единодушной хулой, но и издевками.

Один из критиков даже отозвался эпиграммой, которая завершилась таким вердиктом: «И книга твоя — настоящая пища для грязных скотов и вонючих свиней». Среди единодушного возмущенного хора одиноко прозвучал одобряющий, авторитетный голос Ральфа Уолдо Эмерсона. Он оказался провидцем, когда писал, что стихи Уитмена «мудростью и талантом выше, самобытнее всего, что доселе создавала Америка».

Однако недоброжелательство и непонимание еще долго сопровождали поэта. Но справедливость в итоге восторжествовала. Пер-

вое настоящее признание пришло к 50-летнему Уитмену из Англии. Мощь, новаторство, пророческий пафос уитменовских стихов открылись в XX в.

Жизненный путь: «добрый седой поэт»

Первые шаги в литературе. Уолт Уитмен (Walt Whitman, 1819—1892) родился на острове Лонг-Айленд, пригороде Нью-Йорка (остров также имел и индейское название Поманок). О ранней поре своей жизни Уитмен написал в поэме, названной «Рожденный на Поманоке». Его дед был фермером, отец — плотником. В семье было десять детей. На Лонг-Айленде Уитмен впервые ощутил бескрайнюю ширь океана, бездонность неба, почувствовал себя частицей необозримого космоса. Позднее это ощущение станет доминантой его поэзии.

Ученическая пора для Уитмена завершилась примерно к 11—12 годам. В дальнейшем знания приобретались им в результате интенсивного самообразования. Не в пример своему знаменитому современнику и художественному антиподу Лонгфелло с его книжно-университетской закваской Уитмен ворвался в поэзию из гущи реальной, грубой жизни. Его опыт был разнообразен: он работал в типографии, затем учительствовал; в 1841 г., приехав в Нью-Йорк, трудился репортером в газетах. Первые журналистские публикации Уитмена, в том числе его ранние стихи, традиционные по форме, не возвышались над «средним» уровнем, ничто не говорило в них о почерке гения. Одной из любимых тем его газетных выступлений стало осуждение рабства, развенчание мифа о благодетельном южном плантаторстве. Однако постепенно убежденный демократ и противник невольничества Уитмен начинает разочаровываться в политике и в идеалах демократической партии, к которой был привержен. В нем крепнет убеждение в том, что не лидеры, а только народ — носитель подлинного демократического духа. Одновременно его интересы смещаются от конкретных политических вопросов в сторону общенациональных и общечеловеческих проблем.

В 1852 г. Уитмен, имевший более чем скромную литературную репутацию, принимает неожиданное решение. Отказавшись от ряда издательских предложений, он по примеру отца надевает робу плотника в Бруклине, занимается строительством, а свободное время посвящает чтению.

Философия и эстетика. Начало 1850-х годов, время «Американского ренессанса», для Уитмена — пора интенсивной внутренней духовной работы, формирования его философии искусства. Ее питали разные источники. В круге чтения поэта первое место занимали романтики, американские и английские. Особенно притяги-

вали его художники слова вдохновенной, возвышенной манеры: Байрон, Шелли и Вордсворт. К числу любимых прозаиков относились Жорж Санд и Гюго. Из немецких писателей и философов — Шиллер, Гёте, Шеллинг. При этом в романтизме для него интересны не только стилистика и поэтика, но и судьбы поэтов. Уитмену была созвучна романтическая концепция писателя как творца собственного художественного космоса.

Не уставая, перечитывал Уитмен Библию, пропитываясь ее Божественным смыслом, общечеловеческим пафосом.

Наконец, предмет особого внимания Уитмена — эстетика, философия, в частности восточная, древнеиндийская. Все более увлекает его чисто американское явление — трансцендентализм. Неслучайно именно Эмерсон, духовный отец трансцендентализма, первым распознал в авторе «Листьев травы» самобытный талант. Уитмен солидаризировался с одним из главнейших тезисов трансцендентализма о приоритете духовного над материальным, о ценности внутреннего мира человека. «Ни один закон для меня не свят, кроме закона моей природы», — настаивал Уитмен. Известны слова Уитмена о том, что он неоднократно «закипал», но до «точки кипения» дошел благодаря Эмерсону. Каждая прочитанная книга расширяла мировоззрение поэта. Занятие философией формировало убеждение Уитмена в том, что поэту не пристало «копировать» жизнь, брать верхний, видимый слой явлений, ему должно воспарять к тем высотам, откуда открывается огромный обзор мира. Однако, конечно, не одни книги и заемные теории питали Уитмена. Его воодушевляла сама атмосфера начала 1850-х годов, время взлета аболиционистского движения, время, пронизанное предощущением неотвратимых благодетельных перемен, время, когда все решительнее заявлял о себе народ, вдохновленный решимостью покончить с позором рабства.

«Я славлю себя и воспеваю себя». В этих условиях в развитии поэта произошел качественный сдвиг. Заурядный литератор, каким он предстает в газетных публикациях конца 1840-х годов, стремительно вырос в большого художника, ни на кого не похожего. Несколько лет Уитмен ничего не писал, а потом явил мощный творческий взлет в книге «Листья травы». В первом издании, вообравшем в себя полтора десятка произведений, имелась и ключевая для художественного мира Уитмена поэма «Песнь о себе» (Song of Myself). Она открывалась хрестоматийными строками: «Я славлю себя и воспеваю себя». Это самое автобиографическое произведение Уитмена представляло собой не просто стройный перечень событий жизни поэта — оно утверждало его философское кредо, раскрывало процесс его самопознания и открытия мира. Поэт словно вобрал в себя черты рядового американца. Его лирический герой был индивидуален и одновременно коллективен. Он будто растворялся в природе, был ее частицей, одним из милли-

онов других людей. Это было неожиданно, ново. Структура стихов, напоминающих ритмизированную прозу, не была похожа на классическую версификацию.

За первым изданием «Листьев травы» через год последовало второе, третье. Всего при жизни поэта сборник печатали девять раз. Основное «ядро», относящееся к 1855 г., расширилось, обогатилось новыми стихами.

Годы Гражданской войны. Война между Севером и Югом (1861—1865), которую иногда называют Второй американской революцией — столь глубоки и значимы были ее исторические и социально-экономические последствия, — судьбоносная веха на жизненном пути поэта. В 1840—1850-е годы Уитмен, противник рабства, не одобрял крайних, насильственных мер, уповал на метод мирных реформ. Но когда разразился военный конфликт между южанами и северянами, он, не колеблясь, стал на сторону последних. Уитмен не был прямо задействован в боевых операциях, но некоторое время, в 1863 г., он трудился в госпитале братом милосердия. Видя муки, увечья, смерть людей, он понимал, что виною всему этому — война. И одновременно работа в госпитале была реальной возможностью проявить человеколюбие и сострадание, которые были столь органичны для него. В рассказах и предсмертном бреде простых солдат, лежащих на госпитальных койках, звучала трагическая правда о пережитом в боевой обстановке. Стихи военной поры собраны в сборнике «Бей, барабан» (*Drum-Taps*, 1865); сам поэт считал его наиболее удачным, видел в нем больше «совершенства и пропорциональности», чем в ранних изданиях «Листьев травы». В этих стихах («Одному штатскому», «Сомкнутому строем мы шли», «1861», «Иди с поля, отец», «Странную стражу я нес в поле однажды ночью» и др.) нет ложного пафоса, они конкретны и жизненны. Не случайно еще в самом начале пути Уитмен называл себя «поэтом реальности». Лейтмотив военных стихов Уитмена — смерть, «желанная», «прекрасная», «сладостная», «священная».

В этом сборнике выделяется цикл стихов памяти президента Линкольна. Его убийство потрясло страну. Уитмен создал произведения, исполненные искреннего трагизма и художественной силы (поэма «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень», *When Lilacs Last in Dooryard Bloom'd*; стихотворение «О, Капитан! Мой Капитан!», *O Captain! My Captain!*).

Последние десятилетия: грустный финал. После войны Уитмен какое-то время трудится простым клерком: шеф уволил его, прослышав, что он сочинитель «безнравственных стихов». Речь шла о двух циклах конца 1850-х годов. Первый — «Адамовы дети» (*Children of Adam*) воспевал плотскую любовь мужчины к женщине; второй — «Аир благовонный» (*Calamus*) — отношения между мужчинами.

В конце 1860-х годов появляются первые знаки признания — статья друга Уитмена Уильяма О'Коннора с крылатым заголовком «Добрый седой поэт» (The Good Grey Poet, 1866). В 1873 г. Уитмена разбивает частичный паралич. До последних дней он остается прикован к инвалидному креслу.

Уитмен был человеком одиноким, он никогда не был женат, его поддерживали помощь и пожертвования поклонников, число которых росло. Он обрел преданного помощника и душеприказчика в лице Хорэса Тробела (Horse Traubel, 1858—1919). Поэт социалистической ориентации Тробел был редактором десяти-томного Полного собрания сочинений Уолта Уитмена (1902). Он провел с Уитменом последние годы в Кемдене, вел ежедневные записи разговоров с поэтом. Они составили шеститомный труд «С Уолтом Уитменом в Кемдене» (With Walt Whitman in Camden, 1906—1982). Это бесценный источник для понимания личности поэта, его замыслов, художественных принципов.

В последние десятилетия Уитмен признавался, что только творчество продлевает ему жизнь. Он создал целый ряд поэм («Пионеры, о пионеры!», O, Pioneers! O, Pioneers!; «Песнь о выставке», Song of the Exhibition; «Песня о топоре», Song of the Broad Axe; и др.), циклы «Осенние сучья», «Шепот божественной смерти», «Песни расставания», книгу публицистики «Демократические дали» (Democratic Vistas, 1871), мемуары «Прощай, мое вдохновение» (Good-Bye, My Fancy, 1891).

Уитмен умирает в феврале 1892 г.

«Листья травы»: певец единения людей

Поэзия Уитмена своеобразна и по форме, и по содержанию. В ней мощный заряд исторического оптимизма. Она вдохновлена героической эпохой в судьбе Америки, эпохой надежд и иллюзий, рожденных крушением рабства.

Хвала демократии. Мало кто из соотечественников Уитмена был столь воодушевлен идеалами американской демократии. Она означала для него равенство всех людей вне зависимости от цвета их кожи. Эта идея отвечала устремленности Уитмена к всечеловеческому братству:

Я спою песнь товарищества,
Я докажу, что в одном должны объединяться многие.

Понятие «солидарность» было едва ли не ключевым для Уитмена. Его поэтическая греза о прекрасном будущем воплотилась в утопическом видении Города друзей, который им воспет в поэтической миниатюре «Приснился мне город» (I Dream'd in a Dream):

Приснился мне город, который нельзя одолеть, хотя бы напали на него все страны вселенной,

Мне снилось, что это был город друзей, какого еще никогда не бывало,
И превыше всего в этом городе крепкая ценилась любовь,
И каждый час это сказывалось в каждом поступке жителей этого города,
В каждом их слове и взгляде.

(Пер. К. Чуковского)

Уитмен верил в американский народ как носителя демократических ценностей. Он гордился его трудолюбием, оптимизмом, предприимчивостью. Патриот Америки, Уитмен восхищался ее просторами, созидательной мощью, предрекал ей завидное будущее.

Но вместе с тем он был исполнен уважения и симпатии ко всем народам мира, испытывал чувство единения с теми, кто жаждет свободы (поэма «Привет миру», *Salut au Monde!*; стихотворения «О, Франции звезда», *O, Star of France*; «Испания 1873—1874», *Spain, 1873—1874*; «Европа», *Europe*; «Европейскому революционеру, который потерпел поражение», *To a Foiled European Revolutionaire*; и др.).

Однако несправедливо полагать, что Уитмен был прекраснодушным апологетом всего американского, смотревшим на мир сквозь розовые очки. После Гражданской войны в США обнажились контрасты капиталистического прогресса. Твен назвал 1870-е годы «позолоченным веком» (*golded age*). Уитмена тревожили разгул спекуляции, всепронизывающая коррупция, финансовые скандалы. Удручало его и заметное отставание художественной сферы от стремительного технико-экономического роста. В книге публицистики Уитмена «Демократические дали» (*Democratic Vistas, 1871*) есть горькие слова поэта о том, что общество в США «гнило и продажно».

Стихи о Линкольне. Уитмен — поэт необычайно широкого диапазона. Ему равно подвластны высокая патетика и тонкий лиризм. Свидетельство тому — упоминавшиеся стихи периода Гражданской войны, в частности посвященные памяти президента Авраама Линкольна. Он был для Уитмена, как и для миллионов его соотечественников, великой исторической фигурой, персонафицировал саму идею демократии. Его трагическая гибель ошеломила Америку. И Уитмен нашел достойные слова, пронзительную интонацию, чтобы художественно передать всенародную скорбь.

В поэме «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень» запечатлены похороны президента — гроб везли через всю страну, из Филадельфии в Нью-Йорк, из Нью-Йорка в Чикаго. Люди во всех штатах не скрывали слез, стояли вдоль железнодорожного полотна, отдавая дань любви убитому президенту. В по-

эме Уитмена нет образа самого Линкольна, но в ней — настроение неизбывной печали:

Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень
И никла большая звезда на западном небе в ночи,
Я плакал, и всегда буду плакать, всякий раз, когда вернется весна.
Каждой новой весной эти трое будут со мной!
Сирень в цвету, и звезда, что на западе никнет,
И мысль о нем, любимом.

(Пер. К. Чуковского)

Линкольн — герой стихотворения «О, Капитан! Мой Капитан!», одного из немногих, в котором Уитмен использовал классическую форму. В его основе известная еще от эллинского лирика Феогида метафора: корабль, бороздящий бурное море, — государство; капитан — многоопытный руководитель, выбравший веренный курс среди бурных социальных потрясений и войн. Линкольн победно завершил войну и в момент высокого торжества пал, сраженный предательской пулей, на боевом посту:

О, Капитан! Мой Капитан! Сквозь бурю мы прошли,
Изведен каждый ураган, и клад мы обрели,
И гавань ждет, бурлит народ, колокола трезвонят,
И все глядят на твой фрегат, отчаянный и грозный!
Но сердце! сердце! сердце!
Кровавою струей
Забрызгана та палуба,
Где пал ты неживой.
Мой капитан ни слова, уста его застыли,
Моей руки не чувствует, безмолвен и бессилён.
До гавани довел он свой боевой фрегат,
Провел он через бурю свой драгоценный клад.
Звоните, смейтесь берега,
Но горестной стопой
Я прохожу по палубе,
Где пал он неживой.

(Пер. К. Чуковского)

Поэтический мир: открытия Уитмена

«Сын Манхэттена»: лирический герой нового типа. «Песня о себе», это сердцевина «Листьев травы», — обширная, бессюжетная поэма, состоящая из 52 главок, лишённая каких-либо драматических коллизий, написанная свободным стихом. Она построена как монолог лирического героя, цепь воспоминаний и воображаемых картин. Первые строки намечают главную тему:

Я славлю себя и воспеваю себя,
И что я принимаю, то примите вы,
Ибо каждый атом, принадлежащий мне, принадлежит и вам.

Перед нами — лирический герой нового типа. В отличие от романтического героя, обычно одинокого, бунтующего, отверженного, бросающего вызов обществу, герой Уитмена, говоря словами английского поэта Джона Донна, «един со всем человечеством». Он «часть толпы», связан со всем, что происходит в мире. Эта ипостась героя выражена в поэтической формуле «Уолт Уитмен, космос, сын Манхэттена».

Лирический герой Уитмена уникален в своей способности быть сопричастным к бедам и радостям других людей. Он в них перевоплощается. Он и пожарный, упавший с лестницы; и вольный стрелок; и старый артиллерист; и любовник, пришедший к своей возлюбленной. Он нежно следит за младенцем, спящим в колыбели; укрывает беглого раба, забежавшего в его дом; воздает хвалу позитивным наукам, «точному знанию»; восхищается негром-возницей, «картинным гигантом». Поэт в ответе за все: даже в человеческих грехах есть и его вина:

Я виноват! Я сознаюсь — и сам прихожу с повинной!
Злодейства и развраты мне по сердцу,
Я гуляю с распутницами и пылко люблю их,
Я чувствую, что я один из них, я сам проститутка
И каторжник.

(Пер. К. Чуковского)

Это строки из стихотворения «Вы, преступники, судимые в судах». Лирический герой Уитмена не абстракция, но живая личность, способная услышать еле заметный шорох скромной травинки. Личность из плоти и крови. В цикле «Адамовы дети» (Children of Adam), оскорбившем литературных ханжей, Уитмен славит радости плотской любви («Запружены реки мои», Pent-up aching rivers).

«Планетарность» и «космизм». Лирический герой Уитмена — «лишь точка, лишь атом в плавучей пустыне миров». За каждым индивидом бесчисленное множество предков, а впереди неоглядная даль времени. И человек включен в вечный круговорот катаклизмов и потрясений:

Долго трудилась вселенная, чтобы создать меня...
Вихри миров, кружась, носили мою колыбель.

В стихах Уитмена особая магия. Его лирический герой словно в первый раз в жизни познал для себя завораживающую многоцветность вселенной. Удивился ее первозданной красоте, взглянул на мир по-детски счастливо раскрытыми глазами. Его герой и «космичен», и предельно реален. Он словно вовлекает читателя в процесс художественного освоения мира.

Лирический герой любвеобилен. И поэт, восторгаясь окружающим миром, становится «всеядным» (по выражению К. Чуковского), превращая стихи в каталоги, «реестры» предметов и явлений.

«Слышу, поет Америка» (I Hear America Singing): эта строка — своеобразный эпиграф ко всему наследию поэта. Уитмен воспевает не только американские ландшафты, озера, леса, горы, море. В его стихах очерчиваются новые горизонты Америки, входящей в индустриальную эру. В «Песне о выставке» Уитмен славит чудеса техники, советует музе покинуть мир эстетизированной, условной красоты и воспеть «пар, керосин, экстренные поезда... нежный кабель Атлантики, тихоокеанский экспресс». Но при этом улавливает и контрасты машинного, урбанизированного общества. В книге «Демократические дали» звучит тревога Уитмена по поводу всевластия новоявленного «дракона наживы».

Новые темы потребовали от Уитмена новых средств художественного выражения. Прежние классические стихотворные размеры и формы оказались для него слишком тесными. Поэт стал широко практиковать так называемый свободный стих, верлибр, который предполагает отсутствие рифм, четкого размера.

В стиховедении бытуют разные точки зрения на природу и сущность верлибра, который получил распространение на Западе, но не особенно привился на русской почве. Поэт Яков Хелемский дал такую трактовку его своеобразия:

Нечто стирающее границу
Между стихами и прозой.
Диспропорция побеждает симметрию.
Раскованность заменяет гармонию,
Музыка слышится между строк
Неровных и нервных, — сердечная аритмия века.

Но это «нечто» «между стихами и прозой» обладает у Уитмена своей внутренней организацией. Верлибр — гибкий, емкий, способен выразить все разнообразие мысли и настроения. Уитмену присущ ораторский пафос, его голос обращен к огромной аудитории. Для его стихов характерны общие фигуры публичной речи, риторические восклицания, вопросы. В стихотворении «Когда жизнь моя убывала вместе с океанским приливом» (As I Yell'd with the Ocean of Life) лирический герой, оказавшись на родном острове Поманок, задумываясь над загадками мироздания, восклицает: «Человек, ты смел считать себя центром мира? Не видишь разве, ты подобен этой кучке щепок и прелых листьев, выплюнутых людям?» Передавая щебет птиц, ликующих над гнездом, поэт словно выплескивает свою радость:

Свет! Свет! Свет!
Дари нам свет и тепло, великое солнце!
Покуда мы вместе, покуда мы греемся здесь!

Уитмен тщательно трудился над формой стихов, умело варьировал короткие и длинные строки.

Выразительны его метафоры и эпитеты: «хрипящий глас моря», «гордая музыка бури». Некоторые стихи Уитмена построены по законам музыкального произведения: они начинаются своеобразной увертюрой, далее развивается тема, следует финал. Уитменовские поэмы часто называют «песнями»: их автор не только оратор, мыслитель, он воспеваает мир и поет для него.

Своеобразие поэм Уитмена. Как известно, романтизм вызвал к жизни целую палитру разновидностей жанра поэмы. Это поэма историческая, фантастическая, поэма-гимн, монологическая, лирическая, лироэпическая, исповедальная. Одна из неперменных особенностей жанра — взволнованность, лиризм.

Уитменовские поэмы не поддаются традиционному жанровому определению. Это свободные медитации поэта, цепь разнообразных картин, ассоциативно соединенных силой художественной фантазии. В них отсутствуют не только привычный сюжет, но и крупно вылепленные образы. Даже в одной из лучших поэм Уитмена, посвященной памяти Линкольна, нет, как подчеркивалось, отчетливой фигуры погибшего президента: вся поэма «держится» не на сюжете, а на общей тональности, переданном чувстве глубокой, всенародной печали. Она пронзительно передана поэтом.

Новое содержание — новая форма. В первом издании «Листьев травы» были «запрограммированы» глубинные мотивы, настроения, символы уитменовского мировидения и космоса. Уитмен видел в искусстве продолжение и воплощение Природы. Поэт учился у природы, выражал ее сущность, был пророком, глашатаем высоких истин.

Произведения Уитмена подобны фрагментам могучего монолита. Среди них есть и скромные поэтические миниатюры, и внушительные масштабные сочинения — поэмы. В совокупности они создают многогранный поэтический образ Америки.

В «Песне о себе» главенствует лирический герой; «Песня о топоре» (Song of the Broad Axe) — хвала труду, деянию; «Песня большой дороги» (Song of the Open Road) — гимн неохватным американским просторам; «Рожденный на Поманоке» (Starting from Raumanock) — произведение во многом автобиографическое, в котором Уитмен утверждает себя как поэт демократии; поэма «О теле электрическом пою» (I Sing the Body Electric) — апофеоз телесной сущности человека.

Как и многие великие романтики, Уитмен проторил неизведанный путь. Он отказался от привычных поэтических жанров, форм, от классического стиха. Его новый стиль находился в гармонии с новым для поэзии материалом. За кажущейся хаотичной неупорядоченностью его стихов просвечивают выверенный план,

продуманная организация; он чередует в пределах поэтических циклов крупные полотна и миниатюры, пейзажные панорамы, беглые зарисовки, философские сентенции, патетику и доверительные интонации.

Устремленный в будущее: Уитмен и поэзия XX века

Новаторство автора «Листьев травы», его мощный прорыв к будущему, «космизм», раскованность манеры, использование верлибра — все эти особенности, не до конца оцененные современниками, стали мощными импульсами, воздействовавшими на многих поэтов XX столетия. Можно говорить о целом явлении — «уитменианстве».

Для многих больших мастеров Уитмен стал вдохновляющим примером экспериментатора и новатора, который стимулировал процесс обновления и обогащения поэтической техники, тематики и словаря. В уитменовском ключе развивалось творчество бельгийского поэта Эмиля Верхарна, который продолжал совершенствовать искусство свободного стиха. Был близок Уитмен и многим выдающимся поэтам Латинской Америки. Среди них никарагуанец Рубен Дарио, чилийцы, лауреаты Нобелевской премии Габриэла Мистраль и Пабло Неруда. Последний посвятил Уитмену немало восторженных строк, он развивал его традицию в мощной, отмеченной эпическим размахом поэме «Всеобщая песнь». Влияние Уитмена ощутимо у Луи Арагона, Поля Элюара, Назыма Хикмета, Рафаэля Альберти и многих других.

Судьба уитменовской традиции на родине поэта — тема, все еще до конца не раскрытая. Трудно назвать поэта, который в той или иной степени не испытал бы влияния творца «Листьев травы». В начале XX в. его пафос был созвучен поэтам левой ориентации, в том числе Джону Риду, автору написанной в манере Уитмена неоконченной поэмы «Америка 1918». Прямой наследник Уитмена — Карл Сэндберг, стремившийся дать масштабный образ народной Америки: с особой отчетливостью это ощутимо в эпической по размаху книге стихов «Народ — да!» (1936). Уитменовскую традицию творчески развивал и выдающийся негритянский поэт Ленгстон Хьюз, признавшийся в своей любви к «доброму седому поэту». Многим обязаны Уитмену Т. С. Элиот и Эзра Паунд, ставшие классиками при жизни.

Уитменовская интонация различима и у Аллена Гинзберга, и у многих «битников», которым он был близок как поэт, «провозглашающий любовь» и раскрепощение личности. Уитменовский порыв к идеалу всечеловеческого братства, его активный гуманизм были дороги такому видному поэту социалистической ориентации, как Уолтер Лоуенфелс. Для Р. Лоуэлла и У. К. Уильямса

он был художником, успешно осваивавшим «не поэтическую», «прозаическую» сферу жизни.

Уитмен оставил явственный след и в творчестве многих прозаиков. Его интонация, «всеамериканский» размах дают о себе знать в финале романа Томаса Вулфа «Домой возврата нет»; то же относится и к публицистическим отступлениям в романе Джона Стейнбека «Гроздь гнева».

«Русский» Уитмен: «смелый и оригинальный поэт»

Тургенев и Толстой об Уитмене. Самое раннее упоминание о «Листьях травы» в русской критике относится к 1861 г. Позднее их автором заинтересовался И. С. Тургенев, который в 1872 г. перевел стихотворение Уитмена «Бей, бей, барабан». Он вынашивал намерение выпустить цикл его стихов в своих переводах, но не реализовал замысла. Назвав Уитмена «удивительным поэтом», Тургенев так отозвался о его стихах: «Ничего более поразительного представить нельзя». К 1880—1890 гг. относятся и первые отзывы о творчестве Уитмена на страницах русской периодики. Один из журналов откликнулся на кончину поэта некрологом «Американский Толстой».

Сам Л. Н. Толстой начиная с 1880-х годов и до конца жизни проявлял заинтересованное внимание к Уитмену. В его дневниках, письмах немало разнообразных отзывов о нем, как лестных, так и критических. В целом Толстой считал Уитмена «смелым и оригинальным поэтом». В «Яснополянских записках» Д. П. Маковицкого приводится отзыв Толстого, который в последние годы перечитывал «Листья травы»: «Уолт Уитмен — американский поэт, очень интересный; он философский поэт. Он был разбит параличом и, несмотря на это, жизнерадостен. Он очень мало известен в России, а значительнее всех».

«Письмо к русскому». Уитмена также притягивала Россия. В его архиве сохранились «Заметки о России», в которых упомянут «благородный и грустный Тургенев». О Толстом сказано как об «огромном человеке», который идет «верным путем». В 1881 г. Уитмен написал «Письмо к русскому», емкое, часто цитируемое. В нем была такая характеристика: «Вы — русские и мы — американцы! Россия и Америка, такие далекие и такие несхожие с первого взгляда — так различны социальные и политические условия нашего быта, такая разница в путях нашего нравственного и материального развития за последние сто лет, — и все же в некоторых чертах, в самых главных, наши страны схожи». В том же «Письме» Уитмен высказал свою «заветнейшую мечту» о том, чтобы «поэмы и поэты стали интернациональны и объединили свои страны, какие... есть на земле, теснее, чем любые договоры и дипло-

матия». «...Я буду счастлив, — добавлял Уитмен, — что меня услышат, что со мной войдут в эмоциональный контакт великие народы России».

Уитмен и русская поэзия. Много сделал для пропаганды творчества Уитмена в России К. И. Чуковский (1882—1969), писатель, критик, мемуарист, переводчик. Впервые познакомившись с поэзией Уитмена в 1901 г. в бытность свою журналистом в Одессе, он был захвачен ею. В 1907 г. вышел первый сборник стихов Уитмена в переводах Чуковского. В 1914 г. появилось второе его издание с предисловием И. Е. Репина. Сборник этот, постоянно дополнявшийся, включал не только переводы, но и статьи и заметки об Уитмене. Он переиздавался на протяжении почти шести десятилетий. В 1969 г. вышло 12-е издание под заголовком «Мой Уитмен».

Заинтересовался Уитменом и К. Бальмонт (1868—1942). В 1904—1905 гг. он опубликовал переводы всех стихов Уитмена под названием «Побеги травы». Однако Бальмонт был достаточно далек от уитменовской поэтики и к тому же отличался многословием и вольным обращением с оригиналом. Это вызвало справедливую критику со стороны Чуковского.

Своеобразным путем, видимо, через Верхарна, уитменовские импульсы шли и к его горячему поклоннику В. Я. Брюсову. Стихотворение «К счастливым» — своеобразная переключка со стихотворением Уитмена «Приснился мне город». Знаменательно появление у Брюсова новой для него жанровой разновидности: бессюжетной поэмы, построенной как монологическое размышление, многоплановая картина природы или городская панорама, а также философская медитация («Замкнутые», «Париж», «Мир»).

Художественный новаторский эксперимент Уитмена был созвучен русским футуристам, например В. Хлебникову в поэме «Зверинец». К. Чуковский, связанный дружескими отношениями с молодым Маяковским и часто беседовавший с ним об американском поэте, свидетельствует: «...Маяковский в начале своей литературной работы творчески воспринял и пережил поэзию «Листьев травы» ... Маяковский никогда не был подражателем Уитмена ... В Уитмене он видел не учителя, а как бы старшего брата и соратника».

Взлетом популярности Уитмена отмечены первые годы после Октябрьской революции. Стихийная устремленность к всечеловеческому братству, одушевлявшая автора «Листьев травы», была созвучна поре революционной эйфории и интернационалистских лозунгов. Некоторые стихи Уитмена, например «Европа», перерабатывались в духе революционных событий и даже инсценировались. В 1918 г. среди первых книг, напечатанных в Петрограде, был томик Уитмена с предисловием Луначарского. В свете идеологических приоритетов того времени Луначарский утверждал, что Уит-

мен — «пророческая фигура перед входом в новый мир», «по духу — родоначальник пролетарской поэзии». В 1920-е годы «уитменизм» давал себя знать в творчестве поэтов группы «Кузница» (А. Гастев, С. Обрадович). Они славили плакатного пролетария-монолита, сокрушающего «гидру капитала». Поэты «Кузницы» увлекались свободным стихом, «космизмом», «планетарностью», романтически расширяли индивидуальное «я» до понятия народа и особенно класса. Уитмена как бы «приспосабливали» к революционной атмосфере России тех лет.

Идеал социальной справедливости в теории не мог не вызвать симпатий Уитмена. Но сама практика классового борьбы, революционные методы уже на исходе XIX столетия были для поэта неприемлемы.

Традиция Уитмена оказалась близка и некоторым российским поэтам, особенно Андрею Вознесенскому.

Литература

Художественные тексты

Лонгфелло Г. У. Стихотворения. Эванджелина. Песнь о Гайавате; *Уитмен У.* Стихотворения и поэмы. Публицистика / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. А. Гиленсона. — М., 1986. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Уитмен У. Избранные произведения. Листья травы. Проза. — М., 1970.
Writings of Walt Whitman. In 18 vols. — N.Y., 1961.

Критика. Учебные пособия

Венедиктова Т. Д. Поэзия Уитмена. — М., 1982.

Мендельсон М. О. Жизнь и творчество Уитмена. — М., 1969.

Чуковский К. И. Мой Уитмен. — М., 1969.

Mendelson Maurice. Life and Work of Walt Whitman. A Soviet View. — Moscow, 1976.

Kummings D. W. Whitman. 1940—1975. A Reference Guide. — Boston, 1982.

Gardner Th. Discovering Ourselves in Whitman. The Contemporary American Long Poem. — Urbana; Chicago, 1989.

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС
ОТ ОКОНЧАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ
ДО ЗАВЕРШЕНИЯ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ
ВОЙНЫ (1865—1918 г.)

ОБЗОРНАЯ ГЛАВА

Исход века: становление реализма. — Брет Гарт: писатель одной темы. — Уильям Дин Хоуэллс: «декан американской литературы». — Натурализм: Хамлин Гарленд, Фрэнк Норрис, Стивен Крейн. — Генри Адамс: воспитание писателя. — «Разгребатели грязи»: одиссея Линкольна Стеффенса. — Радикальная традиция: последняя утопия. — Литература черных американцев: трудный процесс становления.

Время от окончания Гражданской (1865 г.) до завершения Первой мировой войны (1918 г.) — важнейшая эпоха в истории США, в развитии национальной литературы. Крушение рабства расчищает дорогу для экономического прогресса. Образуются тресты и монополии, а с ними выходят на гребень волны и первые миллиардеры-олигархи, угольные, нефтяные, стальные короли: Рокфеллеры, Карнеги, Гульды. Массовая иммиграция, в том числе и из России, способствует увеличению производственного, научного и культурного потенциала США. Вместе с промышленным ростом обостряются конфликты между трудом и капиталом.

В истории США есть своеобразная грань, разделяющая два периода — конец XIX и начало XX в. Это испано-американская война 1898 г., носившая откровенно агрессивный характер со стороны США. В начале века обнажается экспансионистская сущность внешней политики страны по отношению к государствам Латинской и Южной Америки. В первое десятилетие нового века важным фактором внутривнутриполитической жизни стали политика реформ и антитрестовское законодательство. К глубоким переменам в жизни страны привело и вступление США в Первую мировую войну. Это событие нашло яркий отклик в литературе, в творчестве писателей, с ней соприкоснувшихся (Хемингуэй, Фолкнер, Дос Пассос, Фицджеральд).

Рубеж веков — переходная эпоха как в плане исторического развития, так и с точки зрения литературного процесса. Появляются новые философские, социально-политические и эстетические школы и учения. Теряют свою значимость эпигоны романтизма, писатели охранительного толка («традиция благопристойно-

сти»). Происходит формирование и укрепление позиций реализма, заявляют о себе натурализм, авангардистские, модернистские течения. Такие писатели, как Г. Джеймс, М. Твен, Д. Лондон, Т. Драйзер, получают международное признание.

Исход века: становление реализма

Многообразные социальные процессы в стране после Гражданской войны, перемены в мироощущении, менталитете американцев нашли отзвук и в литературе. Художественная панорама США сложна и неоднозначна. Проблемы становления национальной литературы становятся предметом острой полемики.

«Традиция благопристойности». В последней трети XIX в. весьма влиятельным течением в литературе США оказалось то, что получило название «традиция благопристойности» (*genteel tradition*). В некоторых прежних работах наших американистов данный термин неточно переводится как «нежный реализм». Это течение, задававшее тон после окончания Гражданской войны, имело консервативно-охранительную направленность. «Традиция благопристойности» была представлена творчеством прозаиков, поэтов, критиков (О. Холмс, Т. Б. Олдрич, Р. Стоддарт, Б. Тейлор, Э. Стедмен и др.). Влияние «традиции благопристойности» испытывал на раннем этапе творчества У. Д. Хоуэллс, однако в условиях обострения социальных конфликтов в США на рубеже 1880—1890-х годов он отошел от «ничтожных идеалов прошлых лет».

Близки к «традиции благопристойности» были и некоторые литераторы старшего поколения, ветераны аболиционистского движения, активные в 1840—1850-е годы (Дж. Р. Лоуэлл, Г. Бичер-Стоу, Г. Уиттиер, Г. У. Лонгфелло и др.). После крушения рабства, утратив боевой запал, состарившись, они превратились в респектабельных и авторитарных «мэтров», которых за высокомерие, ученость и элитарность называли иногда «браминами». Многие из них обитали в Бостоне, культурном очаге Новой Англии.

В основе эстетики «браминов» лежало неприятие искусства жизненной правды как «грубого», представляющего вызов «хорошему вкусу» и всему «идеальному». Последние ассоциировали реализм с натуралистической «грязью». В стихотворении, озаглавленном «Реализм» (*Realism*), Томас Олдрич так аттестовал реалистов, своих оппонентов в искусстве:

Следов античной красоты
Уже не встретишь ты вокруг,
Мы заурядности черты
Вдыхаем с догмами наук,
Мы ищем тайну бытия
И расчлняем соловья.

Воззрения «бостонцев» во многом вырастали из убеждения в том, что Америка в силу «исключительности» своей исторической судьбы свободна от большинства социальных контрастов и коллизий, присущих Европе. Оберегая искусство от «вульгарности», они, используя свой авторитет в журнально-издательском мире, в сущности, блокировали становление литературы жизненной правды. Отвергая принципы художников-реалистов, «брамины» провозглашали себя единственными хранителями высших эстетических ценностей в литературе. Их влияние было столь широко, что, когда писатели нового поколения вырвали из их рук контроль над журналами и издательствами, взрыв натурализма оказался мощнее, чем можно было представить: ведь более четверти столетия его внутренняя энергия всячески тормозилась «браминами».

Ударом по «традиции благопристойности» стало выдвижение в 1890-х годах нового поколения литераторов (С. Крейн, Х. Гарленд, Ф. Норрис), во многом разделявших доктрину натурализма в его американском варианте. Эти писатели не принимали «джентильности», разного рода пуританских «табу». Внутренней полемикой с «традицией благопристойности» пронизаны многие произведения Марка Твена. Решающий вклад в освобождение американской литературы от «викторианской» и «хоуэллсианской робости и боязливости» (если употребить это образное выражение из Нобелевской речи Синклера Льюиса) внес Драйзер. В конце XIX в. вместе с уходом из жизни ее главных апологетов, «традиция благопристойности» стала выдыхаться. Последний удар по ней был нанесен группой писателей нового поколения, которых называют «людьми 20-х годов» (С. Льюис, Фицджеральд, Хемингуэй, Фолкнер и др.).

В процессе укрепления реалистических тенденций в литературе США на рубеже веков сыграли определяющую роль несколько факторов.

Во-первых, это усвоение художественного опыта выдающихся европейских мастеров, прежде всего русских и французских. Во-вторых, это развитие региональных литературных центров и выдвижение на общеамериканскую арену таких писателей, как Марк Твен, Брет Гарт. В-третьих, это углубление психологических исканий в литературе — в творчестве таких писателей, как Г. Джеймс, У. Д. Хоуэллс, а также Э. Глэзгоу, У. Кэсер, Э. Уортон и др. В-четвертых, это выдвижение на исходе XIX в. художников-натуралистов (С. Крейн, Ф. Норрис, Х. Гарленд), эстетическая доктрина которых была во многом заострена против «традиции благопристойности». В-пятых, это углубление социальной критики в так называемой «литературе протеста» (Э. Беллами, Э. Синклер, «разгребатели грязи»). Поиски правды жизни в словесном искусстве соединились с обогащением художественных средств.

Названные тенденции освещаются как в отдельных разделах настоящего обзора, так и в монографических главах, входящих во вторую часть пособия.

Русские классики в США. Трудно переоценить значимость уроков, преподанных американским литераторам мастерами литературы Старого Света. Первыми были русские классики. И. С. Тургенев начал переводиться с 1860-х годов. Его романы и рассказы были с энтузиазмом встречены и читающей публикой, и критикой. Среди его первых интерпретаторов и пропагандистов был Генри Джеймс: они были лично знакомы, переписывались. В середине 1880-х годов американцы «открыли» Л. Н. Толстого и примерно тогда же Ф. М. Достоевского. В Толстом видят не только художника слова, но и «учителя жизни».

Популярность художественных сочинений Толстого в США, равно как и его религиозно-философских трудов, отражала и взаимный интерес двух народов, их тяготение друг к другу. Об этом писал в упоминавшемся «Письме к русскому» Уолт Уитмен. Опыт Тургенева и Толстого сказывается в художественной манере Г. Джеймса и У. Д. Хоуэллса; последний посвятил автору «Войны и мира» более трех десятков статей и рецензий. Воздействие Толстого испытали реалисты С. Крейн, Ф. Норрис, Э. Синклер, Э. Хемингуэй, Т. Вулф и особенно Т. Драйзер. Последнему также глубоко импонировал Достоевский. На исходе XIX в. в США появляются переводы Чехова и Горького. В 1880—1890-х годах русские классики переводятся столь активно и пользуются таким успехом у читателей, что в критике даже укоренилось выражение «русское вторжение» (Russian Invasion).

Развитие региональных литературных центров. Укреплению позиций реализма способствовали выходцы из таких региональных литературных центров, как Юг, Средний Запад, Дальний Запад. Их представители привнесли в свои произведения местный колорит. Они активно опирались на фольклорную традицию, а также взяли на вооружение американский юмор. Именно так вошел в литературу Марк Твен, центральная фигура рассматриваемого периода. Классик американской и мировой литературы, он в отличие от несколько европеизированных Джеймса и Хоуэллса художник не только огромного таланта, но и ярко выраженной национальной самобытности. Его самое значительное произведение, роман «Приключения Гекльберри Финна» (1884), сыграло судьбоносную роль в развитии американской литературы. Ярко выражен местный колорит в «Калифорнийских рассказах» Брета Гарта, имевших общеамериканский резонанс.

Уилла Кэсер. Классиком американской прозы считается Уилла Кэсер (Willa Cather, 1873—1947), удостоенная при жизни высоких литературных наград. Уроженка штата Виргиния, она ранние годы провела в Небраске, люди и природа которой нашли отражение в

ее романах. Выступила в печати в 1890-х годах. Широко известны ее романы «О, пионеры!» (O, Pioneers, 1913), «Моя Антония» (My Antonia, 1918, рус. пер. 1982), в центре которых судьбы иммигрантов, выходцев из Европы, в частности из Скандинавии, которые тяжелым трудом осваивают земли Запада, продвигают фронт к тихоокеанскому побережью. Проникновенно описывает она родную природу, работу на земле. В числе героев Кэсер — люди искусства, задыхающиеся в атмосфере мещанского равнодушия и голого практицизма. Об этом повествует знаменитая новелла «Похороны скульптора» (The Sculptor's Funeral, 1905). Сюжет новеллы, исполненной глубокого социального смысла, прост. В маленький провинциальный городок доставляется для предания земле на местном кладбище гроб с телом земляка, знаменитого скульптора Гарви Меррика. С тонкой иронией и психологической достоверностью воспроизводит Кэсер процедуру похорон, поведение разных лиц, представителей провинциального общества. Высокое искусство скульптора, да и сам он как личность, нечто совершенно чуждое, непонятное с точки зрения их обывательских понятий.

Многообразие реализма на исходе XIX в. Исключительно велика роль Генри Джеймса, романиста, эссеиста, критика, в развитии психологического реализма. В центре литературного процесса в последней трети века находится Уильям Дин Хоуэллс, автор популярных романов, публицист, критик, поборник жизненной правды в искусстве (хотя и понимаемой несколько ограниченно).

На исходе века реализм предстает в тематическом и стилевом разнообразии. Многокрасочный мир, населенный пестрым сонмом клерков, бродяг, продавцов, коммивояжеров, фермеров и др., возникает в новеллистике *О'Генри* (O'Henry, 1862—1910). В своих лучших новеллах, отмеченных изяществом формы, фантазией, сюжетной изобретательностью, О.Генри во многом противостоял штампам «традиции благопристойности».

Реализм, окрыленный романтикой, явил в своем творчестве Джек Лондон, открывший широкому читателю столь импонирующий ему тип героя: сильного, мужественного, стойкого в экстремальных обстоятельствах.

Заметной фигурой был и *Амброз Бирс* (Ambros Bierce, 1842—1914), новеллист, сатирик, в своих «Рассказах о военных и штатских» (1891) предвосхитивший батальную прозу С.Крейна, Дж.Дос Пассоса и Э.Хемингуэя. Пороки современного общества вызвали у него пессимистические настроения, вносили в его стилистику желчь, сарказм.

Вклад в развитие реализма внесли талантливые писательницы Эдит Уортон и Элен Глазгоу. *Эдит Уортон* (Edith Wharton, 1861—1937) — автор серии романов преимущественно из жизни высшего общества. Одним из лучших ее произведений считается повесть

«Итэн Фром» (Ethan Frome, 1911), позднее инсценированная. Интересным художником была Элен Глэзгоу (Ellen Glasgow, 1874—1945), перу которой принадлежат многочисленные романы из жизни Юга («Глас народа», «Поле битвы», «Роман о простом человеке» и др.). Глэзгоу отличалась глубиной социального анализа, психологическим искусством, а порой и склонностью к сатирическому заострению. Для нее характерны неприятие ложной романтизации Юга, идеализация «южного кодекса» благородства, приписываемого аристократическим кланам. Она так определила свое кредо: «Я решила писать о Юге не в сентиментальном духе, а правдиво, как о части большого мира... Изображать не только “южные типы”, а людей вообще, затрагивая в их характерах универсальное, скрытое под оболочкой регионального».

Брет Гарт: писатель одной темы

«Региональным» писателем, выросшим до общенациональных масштабов, был Брет Гарт (Francis Bret Harte, 1836—1902).

Путь в литературу. Прозаик, поэт, журналист — Брет Гарт, один из популярных в свое время авторов, по-прежнему притягивает читателей, особенно юных. Как это нередко бывает у американцев, он был смешанного происхождения: в жилах отца, учителя древних языков, человека начитанного, но малопрактичного, текла англо-еврейская, а матери — англо-голландская кровь. Будущий писатель рос книголюбом, с юных лет сочинял стихи. В 13 лет бросил школу, стал подрабатывать, трудясь конторщиком. В 1854 г. он переезжает в Калифорнию, что стало решающим обстоятельством его биографии: за несколько лет до этого там разразилась «золотая лихорадка», и в этот благословенный край со всех концов Америки устремились золотодобытчики, рабочие, лавочники, искатели приключений, авантюристы — те, кому позднее суждено будет стать героями знаменитых бретгартовских новелл и повестей. Правда, к началу 1850-х годов «бум» несколько спал, но остались следы бурной эпохи; бытовали легенды и истории, ею рожденные.

1850-е — начало 1860-х годов — ранний, ученический этап творчества Брета Гарта. Как и некоторые его соотечественники, он пришел в литературу из жизни, перепробовав немало профессий: был и школьным учителем, и воспитателем в частных домах, и горняком, и наборщиком в типографии. Затем стал работать хроникером в провинциальной прессе, где наряду с мелкими заметками печатал и серьезные материалы.

В 1860 г. в газете «Северный калифорниец» появился его сенсационный, произведший шоковое впечатление материал «Массовое избиение индейцев. Зарубленные топорами женщины и дети».

В нем рассказывалось, как жители поселка Эврика без всякого серьезного повода учинили побоище в индейской резервации.

В 1860 г. Брет Гарт перебирается в Сан-Франциско, быстро растуший центр на Тихоокеанском побережье. Постепенно он становится лидером группы молодых писателей, работающих с местным материалом, таких, как Марк Твен, в ту пору начинающий газетчик, Амброс Бирс, будущий знаменитый сатирик. Брет Гарт работает наборщиком, затем переходит в журнал «Калифорниец» (Californian), становится секретарем Калифорнийского отделения Государственного монетного двора. Это гарантирует ему постоянное жалование и позволяет отдавать свободное время серьезному литературному творчеству.

В 1867 г. он публикует свои первые книги, свидетельство наступающей зрелости. Первая — «Романы в кратком изложении» (Condensed Novels) включала 15 пародий на популярные произведения европейской и американской литературы: романы Диккенса, Ш. Бронте, Гюго, Купера и др. Здесь Брет Гарт проявил свое искусство пародиста, высмеивающего некоторые ложноромантические клише, стилевые штампы и др. Вторую книгу — «Пропавший галеон» (The Lost Galleon) составили стихи. В 1869 г. Брет Гарт стал редактором журнала «Оверленд мансли» (Overland Monthly), который благодаря ему сделался одним из ведущих литературных изданий страны.

«Калифорнийские повести». В «Оверленд мансли» Брет Гарт напечатал несколько своих «калифорнийских повестей», принесших ему славу. Примерно десяток из них, посвященных быту и нравам старателей, вошли в его сборник «Счастье Ревущего Стана и другие рассказы» (The Luck of Roaring Camp, 1870). Лучшие новеллы сборника, такие, как «Изгнанники Покер Флета» (The Outcasts of Poker Flat), «Компаньон Теннесси» (Tennessee's Partner), «Браун из Калавераса» (Brown of Calaveras), «Мигглс» (Miggles) и др., по праву стали хрестоматийными. В этих повестях и новеллах, отмеченных местным колоритом, региональной калифорнийской спецификой, присутствовали «сквозные» персонажи, переходившие из одной новеллы в другую. Это возница дилижанса Юб Билл, фольклорный герой, кладезь забавных историй; профессиональный игрок Джим Гемлин, способный на великодушные поступки. Они по праву вошли в историю американской литературы.

«Калифорнийские повести» образуют тематически и стилистически цельный цикл. В них Брет Гарт уклоняется от героизации и идеализации своих персонажей, от популярного культа пионеров, первопроходцев, осваивавших Дальний Запад. Его старатели, игроки, завсегдатаи салунов, продажные женщины — люди колоритные, своеобычные, способные и на доброту, и на бессердечие. Нередко, оказавшись на «дне» общества, они сохраняют человечность.

В новелле, давшей название сборнику, рассказывается о том, как в поселке старателей при родах умирает женщина и все жители начинают трогательно заботиться об осиротевшем младенце.

В новелле «Компаньон Теннесси» воспета крепкая мужская дружба двух старателей, людей странных, непутевых, один из которых кончает жизнь на виселице, а другой и после смерти верен его памяти, сохраняет к нему трогательную привязанность.

В новелле «Мигглс» в глухой лесной сторожке молодая женщина, известная своим легким поведением, самозабвенно ухаживает за больным Джимом, парализованным и слабоумным, своим бывшим любовником, который когда-то потратил на нее все свои сбережения.

Писатель тяготел к резким краскам, неожиданным, парадоксальным сюжетам. Неотесанный сельский простак оказывается весьма искусным бизнесменом, умеющим обвести вокруг пальца прожженных дельцов («Человек из Солано»). Картежник и шулер Джим Гемлин жертвует личным счастьем, благосклонностью красивой женщины, не желая подводить друга («Браун из Калавераса»). Важное место у писателя занимают образы детей («Трое бродяг из Тринидада», «Язычник Ван Ли»). С горечью он пишет о том, как мир детства отравляют расовые предрассудки, рожденные мифом о «белом превосходстве». Жертвами становятся маленький индеец Джим в первом из рассказов, китайчонок Ли — во втором.

Демонстрирует Брет Гарт и искусство анималиста, с большой теплотой и достоверностью описывая животных и их повадки. Таковы медвежонок из новеллы «Малыш Сильвестра» и несчастная бездомная собака из очерка «Ребячий пес».

Самобытна и бретгартовская художественная манера; его пристрастие к гротеску, парадоксу, сгущению красок придает его персонажам и сюжетным ситуациям особую рельефность. Вот характерный образец его стиля, пассаж из новеллы «Счастье Ревущего Стана»: «Возле хижины собралось человек сто. Один или двое из них скрывались от правосудия; имелись здесь и профессиональные преступники, все они вместе были отчаянным народом... Прозвище головорезы служило для них скорее почетным званием, чем характеристикой». И далее: «У местного силача на правой руке насчитывалось всего три пальца; у самого меткого стрелка не хватало одного глаза».

Повести и новеллы, запечатлевшие Калифорнию, превращают Брет Гарта, «регионального» писателя, в художника общамериканского масштаба. В 1871 г. он покидает Тихоокеанское побережье и переезжает на Восток, где находились в то время главные культурные центры страны. Брет Гарт совершает успешные лекционные туры по США и Канаде, его узнают в Европе, с 1873 г. начинают активно переводить в России. О нем тепло отзываются М. Салтыков-Щедрин и Г. Успенский.

Поздние годы: печальный закат. Однако Брет Гарт, как оказалось, был писателем одной темы. Оторвавшись от родной почвы, уехав на Восток, он продолжал писать о золотоискательстве, однако при этом откровенно повторялся, продуцируя бледные копии своих прежних героев. Среди немногих удачных произведений был его роман «Габриэль Конрой» (Gabriel Conroy, 1876; рус. пер. 1966). Не имели успеха его пьесы из старательской и калифорнийской жизни: «Двое из Сэнди Бара» и «А Син». Последняя была написана в соавторстве с Марком Твенем, и неудача, видимо, окончательно развела двух друзей.

Марк Твен оставил не лишённые желчи воспоминания о Брет Гарте, где акцентировал некоторые малопривлекательные черты его характера и во многом верно объяснил его писательскую драму: «Был счастливый Брет Гарт, довольный Брет Гарт, жизнерадостный, веселый, смеющийся Брет Гарт, Брет Гарт, для которого жить было огромным безмерным наслаждением. Этот Брет Гарт умер в Сан-Франциско».

Брет Гарт теряет друзей, критика становится к нему все холоднее и враждебнее. В 1878 г. он покидает Америку, работает консулом сначала в Германии, потом переезжает в Глазго. Терзаемый тяжелой болезнью, одинокий, пишет до последнего часа и угасает вдали от родины в Лондоне.

В России всегда были популярны его «золотоискательские повести», читателям импонировал разлитый в них дух романтики и приключений. Николай Асеев в стихотворении «Степной найденыш», воспроизводящем название бретгартовской новеллы, писал:

Я вновь перечитываю Брет Гарта,
И снова раскидывается предо мной
Америки старая пыльная карта
Своей бесконечной степной шириной.

Уильям Дин Хоуэллс: «декан американской литературы»

Рядом с Генри Джеймсом достойное место занимает его друг Уильям Дин Хоуэллс (William Dean Howells, 1837—1920). В отличие от Джеймса, покинувшего США в качестве добровольного экспатрианта, Хоуэллс, прозаик, критик, эссеист, был не только писателем, но и активным участником литературной и общественной жизни, пользовавшимся высоким авторитетом. Хоуэллс — едва ли не ключевая фигура американской литературной истории второй половины XIX в. Сын типографского работника, с пяти лет помогавший отцу, он принадлежал к новоанглийской культурной прослойке с ее рафинированностью и ориентацией на художественные образцы Старого Света. С 15 лет трудился в газетах,

без особого успеха сочинял стихи. Пребывание в должности консула в Венеции (1861 — 1865 гг.) позволило ему почерпнуть специфический жизненный материал из быта американских туристов в Европе, позднее использованный в романах семейно-бытового характера.

Раннее творчество. Первые романы Хоуэллса: «Их свадебное путешествие» (*Their Wedding Journey*, 1872), «Случайное знакомство» (*A Chance Acquaintance*, 1873), «Предвзятое заключение» (*A Foregone Conclusion*, 1875; рус. пер. 1894) близки к эстетике «традиции благопристойности». Их тематика — любовные коллизии в среде состоятельных американцев, коротающих время на курортах или в заокеанских вояжах. В этих романах Хоуэллс заявляет о себе как тонкий стилист, мастер пейзажа, искушенный, хотя весьма сдержанный, в духе викторианских принципов, знаток женской психологии. С конца 1870-х годов тематика его романов заметно обогащается, в них усиливаются критические мотивы. «Современная история» (*A Modern Instance*, 1882), например, отражает его неприятие буржуазного успеха. «Возвышение Сайлеса Лафэма» (*The Rise of Silas Lapham*, 1885; рус. пер. 1887) — история честного дельца старой закалки, не способного конкурировать с беспринципными нуворишами.

Хоуэллс и события в Хеймаркете. Время острых социальных конфликтов в Америке — середина 1880-х годов — оказалось переломным и для Хоуэллса. В ноябре 1887 г. в обстановке массовой истерии, яростных нападков на «анархистов» и «террористов» Хоуэллс, литературный «мэтр», писатель кабинетного склада, направил в редакцию газеты «Нью-Йорк трибюн» протест в связи с публичной казнью шести рабочих лидеров в Хеймаркете. Для американцев выступление Хоуэллса имело не меньшее значение, чем позднее знаменитое «Я обвиняю!» Э. Золя. События в Хеймаркете способствовали отходу Хоуэллса, по его словам, от «ничтожных литературных фетишей» и подвели к убеждению, что американская демократия перерождается в плутократию. В это время он знакомится с социалистическими теориями в их реформистском, «фабианском» варианте, начинается его дружба с Э. Беллами и участие в движении его сторонников, так называемых национализаторов. Он также интересуется эстетическими теориями У. Морриса.

Теория и практика реализма. Начиная с 1870-х годов Хоуэллс, во многом опираясь на художественный опыт европейских мастеров (Э. Золя, Г. Ибсена, Дж. Верга, Б. Бьёрнсона), формулирует в журналах «Атлантик мансли», «Норт америкэн ревью», «Харперс мэгэзин» свою концепцию реализма, делая акцент на обыденном, повседневном. Она была заострена против «традиции благопристойности» и эпигонского романтизма. Влиятельный и плодотворный критик, Хоуэллс сначала был поклонником И. С. Тургенева, а затем и Л. Н. Толстого. Русский гений был для него примером

художника-реалиста и правдоискателя, укрепившего Хоуэллса в убеждении, что искусство призвано отстаивать нравственные ценности, служить человечеству. Его литературно-критические работы, статьи, обзоры, рецензии собраны в книгах «Критика и проза» (Criticism and Fiction, 1891), «Мои литературные пристрастия» (My Literary Passions, 1895), «Литература и жизнь» (Literature and Life, 1902).

Социальные мотивы. В серии романов, называемых критикой «экономическими» или «нью-йоркскими», написанных на исходе 1880 — начале 1890-х годов: «Энни Килберн» (Annie Kilburn, 1889), «Превратности погони за богатством» (A Hazard of New Fortunes, 1890; рус. пер. 1890), «В мире случайностей» (The World of Chance, 1893; рус. пер. 1898) — отразился новый социальный опыт Хоуэллса. Переехав из Бостона в Нью-Йорк, растущий мегаполис, средоточие рельефно обозначившихся социальных контрастов и противоречий, писатель выходит за рамки чисто семейных коллизий; в поле его зрения оказывается конфликт богатства и нищеты. В «Превратностях», наиболее значительном произведении этого периода, обладающем, по словам одного из критиков, «толстовской панорамностью», Хоуэллс показывает противостоящих друг другу старую денежную аристократию и радикалов, представителей художественной интеллигенции; воротил большого бизнеса и бедняков Ист-Сайда. Главным антагонистом нувориша, капиталиста Дрейфуса выступает социалист Ландау. В его уста писатель вкладывает слова обличения «олигархии торговцев и обманщиков... собственников рабов на заводах». В «нью-йоркских» романах Хоуэллса складывается новый для него тип героя, отчасти навеянный чтением Толстого: Энни Килберн, Бэзил Марч и Конрад — выходцы из состоятельных слоев, озабоченные горестной судьбой бедняков. Здесь Хоуэллс стоит у истоков той темы морального, нравственного «прозрения», которая позднее зазвучит в американской литературе XX в.

Утопическая диалогия. Вслед за Э. Беллами Хоуэллс в утопической диалогии «Путешественник из Альтрурии» (A Traveller from Altruria, 1894; рус. пер. 1895) и «Сквозь игольное ушко» (Through the Eye of the Needle, 1907) обращается к проблеме общественного переустройства, основанного на христианско-социалистических началах. В первом из романов акцент сделан на критике современных порядков. В отличие от Беллами Хоуэллс изображал будущее не как экономическую систему, а как воплощение морально-этического идеала. Во второй части диалогии, художественно более бледной, центр тяжести перенесен на изображение утопической страны Альтрурии, в которой реализуется принцип «кто не работает, тот не ест», господствуют отношения альтруизма и взаимопомощи. Перу Хоуэллса принадлежат несколько томов новелл, а также около трех десятков пьес, ставившихся на сценах.

Значение Хоуэллса. Хоуэллс был первым писателем США, который открыто назвал себя социалистом, сторонником реформистских мирных методов. При этом между радикализмом его общественных воззрений и художественной практикой заметен очевидный разрыв. В книгах Хоуэллса ощутимы оглядка на правила «хорошего тона», сдержанность в изображении любовных отношений. Он полагал, что роман должен быть написан так, чтобы его не стыдно было дать почитать 16-летней дочери. Это не помешало Хоуэллсу-критику поддержать первые шаги писателей «новой волны», близких натурализму: С. Крейна, Х. Гарленда, Ф. Норриса.

В 1920 — 1930-е годы в пылу полемики в защиту нового реализма творчество Хоуэллса несправедливо было объявлено чуть ли не синонимом «викторианской робости» и «джентильности». В дальнейшем, однако, появилось немало серьезных исследований, посвященных ему. Они способствовали формированию объективного взгляда на творчество писателя, сыгравшего важную роль в утверждении реализма в американской литературе. Наследие Хоуэллса, работавшего в разных жанрах, но известного прежде всего как романист и критик, обширно: с 1968 г. издаются его «Избранные сочинения» в 32 томах, а также четырехтомник его переписки.

Натурализм: Хамлин Гарленд, Фрэнк Норрис, Стивен Крейн

Последнее десятилетие уходящего века, 1890-е годы — примечательное время для американской словесности, когда заявляет о себе новое поколение писателей (Х. Гарленд, С. Крейн, Ф. Норрис, Дж. Лондон, Э. Синклер, Т. Драйзер). Обострившиеся социальные противоречия, подъем фермерского движения, дальнейшая поляризация богатства и бедности, популярность различных реформистских теорий — все это доказывало очевидную узость реализма хоуэллсовского типа, в известной мере скованного господствующими в обществе условностями.

Влияние Эмиля Золя. На исходе XIX в. получила распространение пришедшая из Франции натуралистическая доктрина. В основе ее лежали принципы, согласно которым индивид, его характер художественно осмыслялись как продукты окружающей среды. В концепции человека чрезмерно акцентировалось его биологическое, физиологическое начало. Натуралисты стремились несколько прямолинейно перенести научные методы на литературное творчество. Большое внимание уделялось изображению тяжелых социальных условий, «дна» общества, нищеты, алкоголизма как следствия дурной наследственности. Натуралистов отличал пессимистический взгляд на жизнь; с ними в литературу пришли новые герои, обитатели трущоб, уличные женщины, безработ-

ные — персонажи, неприемлемые для «респектабельной» беллетристики. Вместе с тем натурализм в Америке имел национальную окраску и очевидную полемическую направленность против литературы апологетического, украшательского толка, пуританских запретов и табу. Вступление в литературу писателей, отстаивавших в теории и на практике натуралистические доктрины, вызвало, естественно, резкий отпор поборников «традиции благопристойности».

Последние объявили себя поборниками Красоты и Изящества, понимаемых в узкоэлитарном духе. Они не скупилась на обвинения натуралистов, которым приписывались отсутствие вкуса, «бесформенность» и «грязь». В одном из стихотворений говорилось следующее о сторонниках Золя:

Движенье золаистов овладело
И нами — как дыхание чумы
И смрад трущоб...

Хамлин Гарленд. Первые плоды натуралистического подхода дали о себе знать в творчестве Хамлина Гарленда (Hamlin Garland, 1860—1940), сына бедного фермера, с детства познавшего нужду и лишения. Его оставшееся в истории литературы США произведение — книга «Главные проезжие дороги» (Main Travelled Roads, 1891). Это правдивое художественное свидетельство о нелегкой фермерской доле, о «бедных и усталых» тружениках земли. Книга наглядно оспаривала расхожие, ложноромантические легенды, воспевающие героев Запада. Как литературный критик Гарленд сформулировал теорию «веритизма», вобравшую в себя как реалистические, так и натуралистические тезисы. Он противопоставлял Запад как воплощение животворных природных сил в искусстве Востоку, олицетворяющему «анемичность» и подражательность английским образцам. В главном теоретическом труде «Разрушающиеся идолы» (Crumbling Idols, 1894) он полемизирует с «бостонской школой», ратует за развитие истинно «американского духа» в искусстве, местного колорита, региональных, «почвенных» элементов.

Фрэнк Норрис. С критикой ложноромантических штампов вступил на литературную стезю Фрэнк Норрис (Frank Norris, 1870—1902). Брат писателя вспоминает: «С ним всегда были романы Золя в желтой бумажной обложке». Эстетическая программа Норриса, реалистическая в своей основе, содержит натуралистические тезисы. Писателю были свойственны биологизм в трактовке характеров, несколько прямолинейный детерминизм. Натуралистическая окраска отличает ранние романы Норриса «Мактиг» (McTeague, 1899) и «Вандовер и зверь» (Vandover and the Brute, 1914); последний был отклонен всеми издательствами. Художественные позиции Норриса представлены в его посмертном сборнике «От-

ветственность романиста» (The Responsibilities of the Novelist, 1903). В нем он выступил как поборник социально-активного искусства, причем особую роль отводил писателю, мастеру крупной эпической формы: современная эпоха виделась ему временем романа, о котором в те годы шли оживленные дискуссии.

Норрис придавал исключительное значение масштабной форме, позволяющей запечатлеть жизнь общества в целом. Как и Гарленд, он ратовал за воспроизведение местного колорита, однако чрезмерно акцентировал роль диалектизмов, национальных костюмов, обычаев. Он считал, что писатель обязан откликаться на вызовы времени, ставить проблемы, актуальные для его страны. Америка, был убежден Норрис, нуждается в достойном ее великом словесном искусстве. Одним из первых он сформулировал концепцию «великого американского романа» (Great American Novel) — масштабного произведения общенациональной значимости, способного с необходимой полнотой художественно выразить самую суть жизни в США.

«Спрут». Реализацией эстетических теорий Норриса стало его лучшее произведение — знаменитый роман «Спрут» (The Octopus, 1901; рус. пер. 1902): он стал первой частью неоконченной трилогии «Эпос пшеницы» (Epic of Wheat). Впечатляюще показывает Норрис отчаянную, переходящую в вооруженное сопротивление борьбу калифорнийских фермеров во главе с Магнусом Дерриком против безжалостного «спрута», железнодорожного треста, присваивающего себе фермерскую землю, что ведет к разорению тружеников. Резко негативными обрисованы хозяева треста Шельгрим и Джерард, а также банкир и спекулянт Берман. Он гибнет в финале, засыпанный в трюме пшеницей: этот эпизод символизирует у Норриса неистребимость природных сил самой жизни.

В романе запечатлена галерея ярких фигур — фермеры Анникстер, Хильма Три и др., поэт Пресли, прототипом которого был поэт Эдвин Марк — певец фермерского быта.

Ранняя смерть в возрасте 32 лет оборвала работу Норриса над трилогией. Он успел оставить незавершенной вторую часть — роман «Омут» (The Pit, 1903) о спекуляциях на Чикагской бирже, пользовавшийся успехом. Третья часть — роман «Волк» (The Wolf) остался ненаписанным.

Лучшее произведение Норриса «Спрут» — веха в истории американского реалистического романа. В 1928 г. в США вышли сочинения Норриса в 10 томах.

Стивен Крейн. Среди натуралистов «первого призыва» выделяется фигура Стивена Крейна (Stephan Crane, 1871—1900). Талантливый прозаик, автор блестящих новелл, он прожил короткую жизнь и умер от туберкулеза, не дожив до 30 лет. Крейн оставил тем не менее внушительное наследие, которое сыграло значительную роль в истории американской литературы.

Крейн был четырнадцатым ребенком в семье методистского пастора. Он рано потерял отца и был вынужден с ранних лет зарабатывать на жизнь. Учился в семинарии, двух колледжах и один год в университете.

Крейн начинает, как и многие его соотечественники, с газетной работы в Нью-Йорке. Одновременно он пробует силы и в беллетристике. С первых шагов заявляет о себе как о приверженце правды в искусстве, будучи ориентирован на Л. Н. Толстого и таких своих соотечественников, как У. Д. Хоуэллс и Х. Гарленд. Сторонник натурализма, Крейн выходит за его узкие рамки. Свое эстетическое кредо Крейн выразил так: «Человек приходит в этот мир, наделенный зрением, и он не отвечает за то, что он видит, но он ответствен за то, насколько безупречна его совесть».

Крейн дебютировал «Эскизами из жизни» (Skethes from Life), которые были посвящены судьбам провинциалов, оказавшихся в гуще большого города. С первых произведений в творчестве Крейна обозначились три главные темы — жизнь городских трущоб; трагедия войны; обездоленность детей.

Известность пришла к нему с выходом в свет повести «Мэгги, девушка с улицы» (Maggie: A Girl of the Street, 1893), она стала литературной сенсацией, близкой к скандалу.

В центре повести — жизненная история Мэгги Джонсон и ее брата Джимми, которые обитают в бедном районе Бауэри. Соблазненная бросившим ее позднее молодым человеком, выгнанная матерью из дома, Мэгги, чистая от природы, становится уличной женщиной. Это ремесло ее угнетает; не в силах противиться своему падению, она добровольно уходит из жизни.

Повесть с большой откровенностью, в духе натуралистической доктрины, рисовала нищету и деградацию в среде бедняков и в то же время обнажала двуличие «порядочного общества», которое отворачивается от этих несчастных. Тема трущоб была продолжена Крейном в повести «Мать Джорджа» (George's Mother, 1896) и в ряде новелл.

В истории литературы США остался роман Крейна «Алый знак доблести» (The Red Badge of Honour, 1895), имеющий подзаголовок: «Эпизод американской Гражданской войны» (An Episode of the American Civil War). Хотя Крейн не был ее участником и опирался на воспоминания ветеранов, исторические труды, он проявил художественную интуицию в понимании психологического состояния человека в боевой обстановке. У Крейна события даны с точки зрения не военачальника, а рядового участника, новобранца, юноши Генри Флеминга, который добровольно ушел в армию, мечтая о боевой славе. Крейн достоверно передал ощущения героя: острого стыда, преодоление слабости, привыкания к опасности. Хемингуэй, участник нескольких войн, не терпевший

ложной героики, включил этот роман в свою антологию «Люди на войне» (Men at War, 1942), подчеркнув: «Это одна из лучших книг в нашей литературе... По цельности книга Крейна не уступает великим поэмам». Джозеф Конрад считал автора «Алого знака» литератором, более других способным к сопереживанию.

Крейн был одним из первых в США мастеров военного репортажа. Его искусство баталиста закрепилось в корреспонденциях, которые он посылал с греко-турецкой (1897) и испано-американской (1898) войн. Крейн проявил себя и как мастер психологической новеллы (сборник «Раны под дождем», Wounds in the Rain, 1900). Хемингуэй, ценивший Крейна, выделял такие его рассказы, как «Шлюпка» (The Open Boat) и «Голубой отель» (The Blue Hotel).

Среди тем новеллистики Крейна: жизнь детей («Его новые ва-режки», «Стыд», «Смерть и дитя»); драматизм провинциального быта («Чудовище», The Monster); дегероизация войны («Военный эпизод», An Episode at War). Безвременная кончина Крейна не позволила ему в полной мере реализовать талант. Тем не менее он успел заявить о себе как оригинальный мастер. Для его поэтики характерны лаконизм; стиль емкий, напряженный; использование внутреннего монолога, импрессионистических деталей; лиризм.

Время показало, что Крейн — своеобразный провозвестник «новой прозы». Он предугадал художественные искания американских прозаиков XX в. Помимо Хемингуэя вклад Крейна высоко ценили также Т.Драйзер, С.Льюис, Ш.Андерсон.

Натурализм, зародившийся в последнее десятилетие XIX в., был и остается существенным фактором литературного развития США. В начале века он проявляется в прозе Т.Драйзера и Д.Лондона; несколько позже в драматургии Юджина О'Нила. В дальнейшем натуралистические черты мы находим в художественной методологии многих писателей. Среди них Фолкнер, Дос Пассос, Стейнбек, Генри Миллер, Дж.Фаррелл, Т.Уильямс, Апдайк и многие другие. Вместе с тем надо иметь в виду, что порой нелегко провести четкую «демаркационную» линию, отделяющую реализм от натурализма.

Генри Адамс: воспитание писателя

Одной из этапных книг рубежа веков стало мемуарно-автобиографическое сочинение Генри Адамса «Воспитание Генри Адамса», значительный документ духовной жизни эпохи. Отметим, что автобиографический жанр неизменно играл исключительную роль в литературе США. И это объяснимо: в американском обществе всегда ощущался интерес к личной жизни тех, кто добился успе-

ха, «сделал себя». Трудно назвать такого крупного писателя США XX в., который бы не озаботился мемуарами. Не случайно среди шести номинаций престижной Пулитцеровской премии одна относится к жанру биографий.

Генри Адамс (Henry Adams, 1838—1918), прозаик, эссеист, историк, принадлежал к одному из самых известных семейств страны.

Его прадед Джон Адамс был вторым президентом США (1797—1801 гг.), дед Джон Куинси Адамс — шестым президентом (1825—1829 гг.), а отец Чарльз Фрэнсис Адамс — видным политиком и дипломатом, послом в Англии; брат писателя Чарльз Фрэнсис Адамс-младший — президентом крупной железнодорожной компании, общественным деятелем, писателем, автором многих книг, в частности биографии отца и автобиографии.

Генри Адамс, питомец Гарвардского и Берлинского университетов, несколько лет провел с отцом в Европе, а вернувшись в США, сначала занялся журналистикой, затем несколько лет преподавал историю Средних веков. В 1870—1880-е годы он, живя в Вашингтоне, находится в эпицентре политической жизни, которая начинает вызывать у него нарастающее неприятие. Он ведет интенсивную научную работу, издает девятитомную «Историю Соединенных Штатов в период президентства Т. Джефферсона и Дж. Медисона» (History of the United States During the Administrations of Thomas Jefferson and James Madison, 1884—1891) и ряд других сочинений, по преимуществу освещающих борьбу партий в XVIII в. В это время сформировалась твердая приверженность Г. Адамса к демократическим идеалам, которые воплощали для него американская революция и Томас Джефферсон.

Ученый и литератор, Адамс сочетает исследовательскую работу с художественным творчеством, выпустив в 1880 г. роман «Демократия» (Democracy, рус. пер. 1989). Роман был издан без упоминания имени автора, поскольку содержал весьма нелицеприятную характеристику некоторых угадываемых политиков, равно как и нравов Белого дома, хозяином которого был Р. Хейз. Г. Адамс стоял у истоков политического романа, который в дальнейшем получил широкое развитие в США. Менее удачным был его второй роман — «Эстер» (Esther, 1884).

В 1885 г. произошло трагическое событие — самоубийство жены Г. Адамса, после чего он несколько лет путешествовал по Востоку. Часто бывал он и в Европе.

Вернувшись в США в 1892 г., Адамс мог наблюдать, какие перемены произошли в стране: набирали силу монополии, нарастал разгул хищнических интересов и укоренялось вульгарное торгашество. На этом фоне все рельефнее обозначалось отставание в культурном и духовном развитии страны, что тревожило Адамса. Он откровенно негодует по поводу того, что сакраментальная формула «Мы, народ» переросла в формулу «Мы, грабители».

«Наша сила всегда опережает наш интеллект», — констатирует он не без сожаления. По выражению одного из критиков, в Америке трестов и монополий Генри Адамс чувствовал себя ирвинговским Рип Ван Винклем, который обнаружил себя в стремительно изменившемся мире после двадцатилетнего сна. Он стремится постичь смысл происходящей революции в сфере науки и техники: приоритет, отдаваемый материальным ценностям, был для него свидетельством необратимого подрыва духовно-нравственных основ общества.

Историк-медиевист, Адамс погружается в мир Средневековья, стремясь обрести в нем спасительную отдушину. Всего милее для него эпоха XI—XII вв., дух и смысл которой воплотились в прекраснейших образцах готики, Шартрском соборе и аббатстве Мон-Сен-Мишель, в культе Богородицы, в куртуазном идеале любви. Об этом живительном оазисе из безвозвратно ушедшего прошлого Генри Адамс написал в своем исследовании «Мон-Сен-Мишель и Шартр» (Mont-Saint-Michel and Chartres, приват. публ. 1904).

«Воспитание Генри Адамса». Сложные философские проблемы, связанные с отношением человека к окружающему миру, были поставлены Генри Адамсом и в его главном сочинении — автобиографии «Воспитание Генри Адамса» (The Education of Henry Adams, 1907; рус. пер. 1988). Он работал над ней в последние годы жизни и опубликовал в 1907 г. сначала для узкого круга избранных читателей. Широкую аудиторию автобиография Адамса приобрела через полгода после кончины автора. Книга имела подзаголовок «Исследование многообразия XX века» (A Study of Twentieth Century Multiplicity), что указывало на аналитико-философский характер его труда. Термин «воспитание» употреблен здесь в широком значении. Речь шла об итогах жизненного опыта, о формировании чувств и убеждений героя. Это была «мемуарная» разновидность «романа воспитания». Жизнь героя вписана в широкий исторический контекст. Повествование отвечает знаменитой формуле Герцена «история в человеке».

Рассказ о своей жизни Генри Адамс доводит примерно до 1905 г. Им полностью выпущено двадцатилетие (1871—1892 гг.), связанное с обстоятельствами трагически сложившейся семейной жизни. В автобиографии отразились главные внешние факты жизненного пути писателя: детство и учеба в Гарварде; дипломатическая работа в Европе; журналистика; многолетняя преподавательская деятельность и годы научной работы. Здесь же портреты друзей, среди которых будущий государственный секретарь Джон Хей, один из столпов американской политики Генри Кэбот Лодж. Адамса тревожили искажение демократических идеалов, экспансионистские тенденции внешней политики США. Интересны мысли писателя о России (он побывал в ней в 1901 г., посетил Москву и Петербург). Он ощущал мощь страны, называл ее «копилкой энер-

гии», «великой, новой стихией», писал об исторической значимости российско-американских контактов.

Адамс — интеллектуальный отшельник, одинок, «отчужден» в современном обществе. Он не столько участник политической жизни, сколько ее наблюдатель, аналитически мыслящий комментатор. Выбор повествовательной манеры от третьего лица, несомненно, имел серьезное основание: в своей индивидуальной судьбе Адамс видел отражение нравственного тупика, в котором оказались многие американские интеллектуалы того времени. Машины, научный прогресс, полагал он, губительны для духовного развития индивида.

«Динамо-машина и Святая Дева». Коренное противоречие современной цивилизации раскрывается Адамсом в 15-й главе автобиографии «Динамо-машина и Святая Дева». Во время посещения Всемирной парижской выставки 1900 г. Адамс увидел огромную динамо-машину. Для его друга Ленгли она была лишь «искусным устройством для передачи тепловой энергии», для Адамса — «символом бесконечности», чудовищем, воплощавшим некую бездушную силу. Ей он противопоставлял образ Богородицы, который созерцал в Шартрском соборе и Лувре. «Как символ или как энергия, но Святая Дева оказала величайшее из всех известных воздействий на западный мир, пробуждая человека к деятельности больше, чем любая другая сила, естественная или сверхъестественная», — настаивал Адамс, убежденный в приоритете нравственных ценностей. Дева Мария олицетворяла вечное стремление человека к внутренней и высшей гармонии.

Книга Адамса — классика американской литературы. Скептически относясь к техническому прогрессу, Адамс предвосхитил некоторые проблемы XX в., порожденные мировыми войнами и созданием оружия массового уничтожения. Его пессимистические настроения нашли позднее отзвук в среде «потерянного поколения».

«Разгребатели грязи»: одиссея Линкольна Стеффенса

Яркое явление начала 1900-х годов — движение «разгребателей грязи». Термин ввел в обиход президент Теодор Рузвельт, выступивший в 1906 г. перед группой политиков с упреками в адрес журналистов, поставщиков сенсаций. Он окрестил их макрейкерами (muckrakers), имея в виду одного из персонажей аллегорической повести Джона Беньяна «Путь паломника», которой копается в грязи в поисках драгоценных камней и не в состоянии увидеть ничего светлого в окружающей жизни.

Массовые журналы и «макрейкеры». На исходе XIX в. в США произошла революция в издательском деле: на смену малотиражным литературным изданиям пришли «массовые», иллюст-

рированные журналы («Макклюрс», McClure's; «Космополитен», Cosmopolitan; «Эврибодиз», Everybody's; «Арена», Arena; и др.). Эти первые образцы СМИ отличались броской, живой подачей материала, были ориентированы на самые широкие слои читателей с их тягой к сенсациям, скандалам, разоблачениям. На их страницах нашли место публикации «разгребателей», которые стали практиковать особый жанр журналистского расследования, закрепив такую публицистическую форму, как проблемный очерк.

В начале 1900-х годов Америка была потрясена публикациями группы энергичных и смелых журналистов, выступивших против продажности и злоупотреблений во всех сферах общества. Прологом «макрейкерства» стали статьи *Джосайи Флинта* (Josiah Flint, 1869—1907). В своих очерках он предал гласности альянс между преступным миром и блюстителями порядка. С той поры термин «грэфт» (graft) — подкуп — стал ходовым в американском политическом словаре.

«Макрейкеры» широким фронтом атаковали общественные пороки и язвы. Каждый из журналистов имел свою сферу внимания. *Айда Тарбелл* (Ida Tarbell, 1857—1944), автор двухтомного труда «История Стандард Ойл» (History of the Standard Oil Company, 1904), предала гласности махинации, послужившие источником несметных богатств американских нефтяных королей. Рей Стандард Бейкер сделал достоянием общественности дела продажных «рабочих вождей», профбоссов, вступавших в сговор с хозяевами и предавших интересы рабочих. В серии материалов Дэвида Грэма Филлипса «Предательство сената» (The Treason of Senate) были обнародованы факты, из которых явствовало, что «народные избранники» подкармливаются большим бизнесом, интересы которого они лоббируют. Впечатления от этих разоблачений сравнивали с землетрясением в Сан-Франциско в 1906 г. В шоковое состояние поверг читателей Сэмюэл Хопкинс Адамс, когда в цикле статей «Великий американский обман» (The Great American Fraud) сообщил о бесстыдных фальсификациях при изготовлении лекарств. От макрейкеров не укрылись такие явления, как торговля «живым товаром»; изнурительный труд детей на фабриках; продажа для принудительного труда заключенных частным лицам и компаниям; спекуляции на бирже, жертвами которых стали многочисленные держатели акций. Подобные «открытия» находили живой отклик, поскольку затрагивали непосредственные интересы людей — тех, кто попадал в сети финансовых махинаторов, пользовался медицинскими лжепрепаратами, питался недоброкачественными продуктами.

«Разгребатели грязи» стимулировали проведение ряда важных законодательных мер: их называли «пресс-агентами реформизма». Эффект их деятельности известный критик В. Л. Паррингтон ха-

рактизовал так: «Ум и совесть Америки были взбудоражены так сильно, что в стороне не остались даже самые низкие, инертные слои общества... Наступило время тщательной уборки, когда снимают старую паутину и начинают стирать пыль, толстым слоем лежащую на старинной мебели».

Движение «макрейкеров» принесло благотворные плоды. Пресса доказала, что она действительно является в демократическом обществе «второй властью».

Линкольн Стеффенс: журналистские расследования. Признанным лидером «макрейкеров» был публицист Линкольн Стеффенс (Lincoln Steffens, 1866—1936), которого называли американским журналистом номер один. Сын богатого бизнесмена, прошедший безмятежное детство на ранчо отца в Калифорнии, Стеффенс получил первоклассное образование в престижных университетах США и Германии. Литературную деятельность он начал в качестве нью-йоркского репортера. Слава пришла к нему осенью 1902 г. после публикации в журнале «Макклюрс» (McClure's) знаменитой статьи «Дни Твида в Сент-Луисе»¹. Стеффенс первым обратил свой разоблачительный пафос против одной из позорных язв американского общества — коррупции, продажности, которые, как раковые метастазы, поразили государственную муниципальную систему, представительные, демократически избранные органы власти в Сент-Луисе, Питсбурге, Филадельфии, Чикаго и других крупнейших городах. Очерки Стеффенса позднее составили его первую публицистическую книгу с крылатым заголовком «Позор городов» (The Shame of the Cities, 1904). Стеффенс прочно укоренил в политическом лексиконе термин «система». Он придал ему социальный, обобщающий смысл, имея в виду продажность, ставшую в стране «постоянно действующей нормой». В очерке «Борьба Фолка за Миссури» он высказал поистине афористическое суждение: «Всякий раз, когда я стремился доискаться до источников политической коррупции городской верхушки, потоки грязи разливались в самых неожиданных направлениях и проникали в сплетения вен и артерий так глубоко, что не было такой части политического организма, которая осталась бы незараженной».

Среди макрейкеров Стеффенс был не только самым талантливым мастером журналистского расследования. Он вырос в заметную политическую фигуру, в деятеля, кровно озабоченного общественным благом. Разделяя либеральное кредо, веру в реформы, он считал, что с помощью честных чиновников, не поддающихся на подкуп большого бизнеса, можно очистить авгиевы конюшни общественной жизни, благотворно ее оздоровить. Свою позитивную программу он изложил в публицистических книгах

¹ Твид — американский политик, босс демократической партии, печально известный своей продажностью. Его имя стало нарицательным.

«Борьба за самоуправление» (The Struggle for Self-Government, 1906) и «Строители» (Upbuilders, 1909). Правда, не всегда эксперименты по созданию честной власти на местах, «образцовых муниципалитетов», в которых Стеффенс принимал участие, приносили удачу.

По дорогам мира: Мексика и Россия. «Макрейкерство» стало важной фазой в эволюции Стеффенса. Он прошел долгий и во многом поучительный путь. В 1910-е годы известное разочарование в эффективности реформизма привело его к размышлениям об иной, революционной альтернативе. В 1915—1916 гг. Стеффенс дважды посещает охваченную крестьянским восстанием Мексику. Весной 1917 г., вскоре после падения царизма, совершает первую поездку в Россию. Он констатирует непопулярность Керенского и активность масс, жаждущих мира. После прихода к власти большевиков осуждает политику интервенции против Советской России, развязанную Антантой. В феврале 1919 г. Стеффенс вторично приезжает в Россию, встревоженный известиями о «красном терроре».

Стеффенса принимает в Кремле и имеет с ним откровенную беседу В. И. Ленин, обосновывающий необходимость жестких мер, которые были, по словам кремлевского вождя, «временным отклонением» от стратегической линии большевиков. В. И. Ленин производит впечатление на Стеффенса как сильный и дальновидный политический лидер. Вернувшись в США из России, Стеффенс суммирует свои впечатления крылатой фразой: «Я видел будущее, и оно пробивает дорогу» (I Saw the Future and It Works). Некоторое время она энергично обыгрывалась в кругах леворадикальной интеллигенции. Опытный публицист, Стеффенс (как и некоторые его коллеги) пребывал в эйфории первых послереволюционных лет в России. В дальнейшем Стеффенс стал заметной фигурой литературного процесса в США в межвоенный период.

В 1923 г. Стеффенс в третий раз посещает СССР и во время шестинедельной поездки наблюдает положительные плоды провозглашенного Лениным нэпа.

«Автобиография»: история в человеке. В историю литературы Стеффенс вошел как выдающийся мемуарист, автор «Автобиографии» (The Autobiography, 1931). Опираясь на опыт своих предшественников (Б. Франклина, М. Твена, Г. Адамса и др.), Стеффенс создал впечатляющую панораму историко-культурного развития США в конце XIX — начале XX в. Не только наблюдатель, но и активный участник событий, им описанных, Стеффенс соединил мастерство стилиста с пронизательностью аналитика.

В «Автобиографии», состоящей из пяти частей, представлен богатый материал: юные годы писателя в Калифорнии (этот фрагмент издавался по-русски под названием «Мальчик на лошади»);

работа Стеффенса в газетах Нью-Йорка; макрекерство; Первая мировая война; поездки в Мексику и Россию; Версальская мирная конференция; послевоенная Европа и др. По мере движения к современности расширяется общественная панорама и несколько смещается на второй план сам повествователь, человек, не приемлющий «интеллектуальный склероз». В «Автобиографии» даны портреты политических лидеров, хорошо знакомых Стеффенсу: Т. Рузвельта, Каррансы, Вильсона, Керенского. При этом симпатии мемуариста отданы Ленину; последний видится ему «капитаном корабля», т. е. стратегом, в то время как президент Вильсон — «простым моряком». «Автобиография» написана ясным, порой афористичным стилем, пером философа, моралиста, художника. В ней чувствуется дыхание времени, тревожной атмосферы кризиса 1929 г. и поры депрессии. В этих условиях Стеффенс провозглашает свой вывод, популярный в то время, но, как показал исторический опыт, — ошибочный: «Старый либерализм умер... Его убила война. Ленин указал путь». Реформистскому пути Стеффенс противопоставляет революционный «путь Ленина».

Между тем к середине 1930-х годов для многих, в том числе и для Стеффенса, становится очевидным, что реформистский «новый курс» (New Deal) Рузвельта способен вывести страну из кризиса. Публицистика Стеффенса начала 1930-х годов свидетельствует о его симпатии к Советской России, о приверженности идеям коммунизма, который понимался им, как и многими левыми, несколько абстрактно, как некое воплощение социальной справедливости (Social Justice). Посетившие его в 1935 г. И. Ильф и Е. Петров описывают в книге «Одноэтажная Америка» встречу с тяжелобольным писателем, который говорил о своем заветном желании посетить Москву. Смерть в августе 1936 г. оборвала работу Стеффенса над статьей, призывающей американцев дать отпор фашистскому мятежу в Испании. «Автобиография» существенно дополняется двухтомником его переписки, изданным посмертно (1938).

Линкольн Стеффенс был крупной литературной фигурой, одним из кумиров радикальной интеллигенции, сыном своего времени, прозрения и заблуждения которого должны быть поняты в широком историческом контексте.

Радикальная традиция: последняя утопия

Рубеж веков — значительная веха в развитии радикальной традиции, весьма важной и органичной для литературы США. Ее социальная почва — выступления фермеров, стачки рабочих, а также социалистическое движение, которое стало влиятельной политической реальностью в начале 1900-х годов.

Эдуард Беллами: путешествие в будущее. Огромный успех выпал на долю утопического романа Эдуарда Беллами (Edward Bellamy, 1850—1898) «Взгляд назад» (Looking Backward, 1888). В нем явно просвечивает накаленная атмосфера Америки 1880-х годов, встревоженной стачками, а затем Хеймаркетским делом (1887). Развивая традицию социальной утопии, восходящей к Платону и Томасу Мору, Беллами конструировал «вторую реальность», т. е. идеальный социальный порядок, что соединялось у него с критикой господствующей в США экономической системы.

Герой романа Джулиэн Уэст, состоятельный бостонец, очнувшийся в 2000 г. после 113 лет летаргического сна, становится изумленным свидетелем торжества «новой цивилизации». Прошлое, в котором жил Уэст, открылось теперь герою многими абсурдными чертами. В новом же мире, описанном с подкупающей обстоятельностью, восторжествовал принцип экономической справедливости. Воплотился лозунг: «От каждого по труду, всем поровну». Средства производства передавались в руки государства; техника достигла сказочного уровня; взамен губительной, как полагал Беллами, конкурентной борьбы торжествовали отношения братства и взаимопомощи; преодолевалось противоречие между физическим и умственным трудом; утверждалось равноправие в отношениях мужчины и женщины; вводилось всеобщее образование; искоренялась нищета. Таковы были привлекательные черты нового мира. Достижение подобного благоденствия стало плодом мирного пути развития и разумных реформ. Автор отклонял революционное насилие как метод тех, кого он называл «сторонниками красного флага».

Роман не только стал литературным событием, но и вызвал беспрецедентный общественный резонанс: многочисленные приверженцы теорий Беллами объявили его «новым пророком». В США стали множиться клубы Беллами, появилась партия национализаторов, вознамерившихся провести в жизнь его концепции: всеобщую национализацию и огосударствление промышленности, железных дорог и т. д. Роман стимулировал своеобразный «футурологический взрыв» в литературе США — возникновение произведений, содержащих прогнозы на будущее, романов-утопий и романов-предупреждений, напоминающих об опасностях и предлагавших спасительные рецепты. Наряду с книгами, развивавшими идею Беллами, увидели свет и несколько полемически заостренные утопические романы, в которых социалистический строй рисовался в негативно-карикатурном виде как царство унылой обезлички и безхозяйственности.

Роман многим виделся как четкое изложение простого и эффективного плана, обладавшего притягательной силой, который был чуть ли не панацеей от социально-экономических бед. По словам радикального историка Ф. Фонера, роман был «первым учебником социализма»; он получил сочувственные отклики Б. Шоу, Г. Уэллса, Э. Синклера. Правда, с самого начала стало

видно, что Беллами исходит из прямолинейного детерминизма, что он рассматривает индивида как пассивный продукт среды, игнорируя сложность и противоречивость человеческой природы. Подобно многим утопистам и реформаторам XIX в., Беллами не предвидел способности капитализма к реформированию, совершенствованию и развитию в рамках демократической процедуры. Да и само будущее несло скучноватые черты уравниловки. Сейчас, когда прошел 2000 г., описанный Беллами, реально доказана эфемерность его плана.

От утопии — к антиутопии. Роман Беллами был одним из последних масштабных произведений в утопическом жанре. XX век положил конец утопии, идеологической и литературной. На смену ей пришел новый жанр — антиутопия. Он уже рисовал удручающие результаты от претворения в жизнь неких спасительных проектов. Одной из самых прославленных антиутопий стал роман Дж. Оруэлла «1984». Антиутопический жанр получил развитие и в литературе США: яркий пример тому — роман С. Льюиса «У нас это невозможно», некоторые произведения К. Воннегута, высмеивающие технократические утопии.

Начало века: подъем радикальной литературы. 1900—1910-е годы — время заметных успехов социалистического движения в США.

Оно не могло не отозваться в творчестве ряда писателей. У. Д. Хоуэллс называл себя социалистом; активную роль в социалистическом движении играл Д. Лондон. Ярким представителем радикальной традиции был Э. Синклер: начало его широкой известности положил роман «Джунгли» (1906). Через социалистическую «закалку» прошли в молодости и поэт К. Сэндберг, и будущий Нобелевский лауреат сатирик С. Льюис.

На радикальных позициях стоял талантливый критик и публицист *Рэндольф Борн* (Randolph Bourne, 1886—1918), который ратовал за обновление всей духовной жизни страны, активно защищал писателей, приверженцев жизненной правды (Т. Драйзера, Э. Синклера); тепло писал о Ф. Достоевском и М. Горьком.

Радикальную традицию представлял и поэт *Джо Хилл* (Joe Hill, 1879—1915), «менестрель рабочего класса», вышедший из рядов движения ИРМ (Индустриальные рабочие мира). Его казнили по ложному обвинению. Бескомпромиссные бунтарские песни Хилла, в частности «Кейси Джонс», «Тоший Билл», «Путь далек до миски супа» и др., распевались по всей Америке.

В канун Первой мировой войны, в начале 1910-х годов, центром радикального брожения был Гринвич Вилледж, квартал Нью-Йорка, населенный художественной интеллигенцией, писателями, журналистами, актерами (среди них были Джон Рид, Юджин О'Нил). Театр в Гринвич Вилледже позднее вырос в объединение «Провинтаун Плейерс», сыгравшее важную роль в становлении реализма на американской сцене.

Новый век в американской литературе открывает знаменитый роман «Сестра Керри» (1900) Драйзера, писателя, роль которого в утверждении реализма трудно переоценить.

Литература черных американцев: трудный процесс становления

Как уже отмечалось, американское общество имеет многоэтнический состав. Решающий вклад в развитие литературы США внесли белые американцы. Но при этом нельзя недооценивать и роль, которую сыграли представители других этносов, негры и индейцы. Время от Войны за независимость до Первой мировой войны отмечено становлением литературы Черной Америки.

Между тем долгое время словесное искусство негров игнорировалось официальным литературно-критическим «истеблишментом» как нечто экзотическое и маргинальное, его выносили на периферию литературного процесса. Лишь в период негритянской революции 1960-х годов на фоне роста этнического самосознания черных американцев развернулось интенсивное изучение их культуры, литературы, истории. Были созданы многочисленные исследовательские центры, появилось большое число так называемых «блэк студис» (Black Studies) — трудов о черных.

Филис Уитли. Ранние образцы негритянской поэзии появились в XVIII в. еще до Войны за независимость. И все же начало негритянской литературы по праву связывают с именем Филис Уитли (Filis Wheatley, 1753—1784), одаренной поэтессы, уроженки Сенегала, которая невольницей была вывезена в США в восьмилетнем возрасте. Проданная бостонскому портному, воспитанная в его семье, она за полтора года овладела английским языком, изучила Библию и обратила на себя внимание благодаря выдающимся способностям в разных науках и поэтическому дару. Первое стихотворение опубликовала в 1770 г.; через три года получила свободу и отправилась в Англию, где напечатала тепло принятый сборник «Стихи на различные религиозные и моральные темы» (Poems on Various Subjects, Religious and Moral). Известна ее ода, посвященная Джорджу Вашингтону, с которым позднее поэтесса познакомилась и который высоко оценил ее литературные способности. В своих стихах, выдержанных в неоклассицистической манере, она славилась дело восставших колоний. Несмотря на талант, Уитли трудилась последние годы служанкой в заштатной гостинице и умерла в бедности, не дожив до 30 лет.

Фольклор. В условиях, когда темнокожих насильственно «отлучали» от литературной и духовной деятельности, они находили выход своим художественным возможностям в устном народном творчестве. Негритянский фольклор, представленный завидным

богатством жанров, и сыграл роль плодотворного источника, питавшего художественную словесность негров. Прежде всего это относилось к устному рассказу, бытовавшему на плантациях, к музыке и танцам. Критик Ричард Дорсон писал: «Изолированная негритянская субкультура сформировалась в рамках американского общества; она реализовалась в основном в устной форме. Это замкнутый мир со своей неписаной историей и литературой». Большинство народных сказаний и легенд сложились еще в пору пребывания негров в Африке; в дальнейшем они подверглись американизации, например, африканский животный мир был заменен типичными представителями фауны США.

В народных песнях, не лишенных юмора, преобладали все же мотивы скорби, сетований на тяжелую долю. В них присутствовали и горечь матери, разлученной с ребенком, которого продавали на аукционе, и надежда на счастье в загробном мире. Были широко распространены трудовые песни, зачастую очень ритмичные, исполнявшиеся неграми на тяжелых работах, таких, как уборка хлопка, разгрузка барж и т. д.; среди них выделялись песни узников, «кандальных бригад» на Юге. Бытовали также «песни протеста», осуждающие жестокость рабовладельцев, произвол шерифов.

Одним из главных очагов духовной жизни негров была церковь. С ней были связаны спиричуэлс (spiritual) — духовные гимны, предназначенные для хорового исполнения. С конца XVIII — начала XIX в. спиричуэлс стали неотъемлемой частью американской музыки. Однако не только призывы к смирению и отречению звучали в спиричуэлс. Библейские мотивы обретали аллегорический смысл, выражая устремленность к свободе, к избавлению от неволи. Распятый на кресте Иисус символизировал страдания темнокожих, а библейский Самсон, закованный в цепи и обрушивший на филистимлян стены храма, — их муки и порыв к свободе.

Ранняя поэзия. Рост негритянской литературы, особенно в XIX — начале XX в., сковывался в силу многих негативных факторов. Прежде всего это давление расистской идеологии и южной «мифологии», укоренявших представление о «белом превосходстве», согласно которому люди с темными цветом кожи по самой своей биологической природе пребывают где-то между животным и человеком. Горестно складывались судьбы ряда негритянских литераторов.

Так, *Джордж Мозес Хортон* (George Moses Horton, 1797 — 1883) был рабом, служил привратником в университете штата Северная Каролина. Хортон научился писать, когда ему было уже за тридцать. Один аболиционист помог ему издать сборник «Надежда на свободу» (The Hope of Liberty, 1829). Хортон надеялся на средства, вырученные от его продажи, освободиться от рабства. Но чаяния его не смогли осуществиться почти тридцать с лиш-

ним лет. Он обрел волю после того, как войска северян вошли в его родной город.

С начала 1840-х годов вплоть до падения рабства в негритянской поэзии нарастали аболиционистские, антирабовладельческие мотивы и настроения. *Джеймс М. Уитфилд* (James M. Whitfield, 1823—1871), человек немалого поэтического таланта, был вынужден зарабатывать себе на жизнь, работая парикмахером. Его единственный поэтический сборник «Америка и другие стихотворения» (America and Other Poems, 1853), вышедший анонимно, выражал разочарование автора в «благословенной стране свободы», ставшей «страной крови, преступлений и зла».

В конце XIX в. заявил о себе *Пол Лоренс Данбар* (Paul Laurence Dunbar, 1872—1906), первый темнокожий поэт, творчество которого приобрело общеамериканскую известность. Сын бедного раба, сражавшегося в армии северян, Данбар стал с семи лет сочинять стихи, блестяще окончил школу, но из-за бедности не смог поступить в колледж и вынужден был зарабатывать на жизнь лифтером.

В 1893 г. Данбар выпустил первый сборник «Дуб и плющ» (Oak and Ivy), который должен был сам распространять. В первых попытках он был поддержан Ф. Дугласом. Положительную роль в его судьбе сыграл У. Д. Хоуэллс, отозвавшийся рецензией на его второй поэтический сборник «Старшие и младшие» (Majors and Minors, 1895). Позднее в предисловии к сборнику Данбара «Лирика повседневной жизни» (Lyrics of Lowly Life, 1896) Хоуэллс охарактеризовал автора как «писателя... который дал эстетическую и вместе с тем лирическую интерпретацию жизни негров». Это стало началом признания Данбара, которого называли «негритянским Бернсом».

Стихи Данбара образуют две группы. Первая — стихи, написанные на английском литературном языке в духе традиций классицистов и романтиков. Разрабатывая специфически негритянскую тематику, он утверждал чувство расовой гордости, славил черных солдат, сражавшихся в армии северян; посвятил сонеты Ф. Дугласу, Б. Т. Вашингтону, Г. Бичер-Стоу. В стихотворении «Проклятый дуб» (The Haunted Oak) обличал суд Линча. Боль за униженное положение черных звучит в стихотворении «Мы носим маску» (We Wear the Mask). Значительное место в лирике Данбара занимают философская медитация, мотивы неразделенной любви, разочарования в жизни и т. п.

Вторая группа — это стихи, в которых Данбар опирается на опыт белого американского писателя Джозела Харриса (Joel Harris, 1848—1908), автора цикла о дядюшке Римусе (Uncle Remus), чернокожем рассказчике окрашенных юмором сказок и легенд в духе негритянского фольклора. Данбар использует в этих стихах так называемый «негритянский диалект», говор, распространенный на

плантациях Юга. В ряде стихов заметны сентиментальность, идеализация «южного» уклада. Но в лучших — мягкая улыбка, лиризм, музыкальность, теплота в изображении человеческих чувств и картин природы.

Данбар умер от туберкулеза в возрасте 34 лет. Хотя он уважительно рассматривался как одаренный поэт-лауреат, тем не менее в 1930—1940-е годы некоторые негритянские критики радикального направления в духе эстетических доктрин того времени упрекали Данбара за то, что он «угождал» вкусам белых.

Развитие негритянской прозы. Фредерик Дуглас. Как уже писалось, у истоков негритянской прозы стоят «нарративы» (narratives) — повествования беглых рабов, обычно неграмотных, чьи рассказы записывались белыми аболиционистами. Из среды черных выдвинулся выдающийся деятель освободительного движения рабов Фредерик Дуглас (Frederick Douglass, 1817—1895), публицист, фигура исторического значения. Незаконный сын белого и черной рабыни, он с юных лет испытал ужас невольничества на южной плантации, где с ним обращались как с животным и где он даже не имел имени. В 1838 г. молодой мулат бежал на Север, стал наемным рабочим на верфи. Там он взял фамилию Дуглас, самостоятельно научился грамоте, выказал редкую одаренность и ораторские способности. В 1842 г. Дуглас включился в аболиционистское движение, стал горячим сторонником Гаррисона. В годы Гражданской войны принимал деятельное участие в формировании негритянских боевых частей. В дальнейшем занимал ряд видных юридических и дипломатических должностей, сделался признанным и авторитетным лидером черных американцев.

Дуглас оставил обширное наследие: письма, речи, статьи. Но главенствуют в нем его мемуары, классический образец жанра, играющего особую роль в литературе США. На фоне «нарративов» выделяется его книга «Рассказ о жизни Фредерика Дугласа, американского раба, написанная им самим» (Narrative of the Life of the Frederick Douglass, an American Slave, 1845). Выпущенная в Бостоне с предисловием Гаррисона, она была переведена на ряд европейских языков и имела огромный успех. В 1855 г. вышло второе, расширенное и дополненное, издание его автобиографии; в 1881 г. — третье (в нем материал, относящийся к поре рабства, был сокращен, а главный акцент сделан на послевоенном периоде).

Мемуары Дугласа — один из значительных исторических и художественных документов американской культуры XIX в., написанный уверенной рукой публициста, оратора и незаурядного мастера слова. Дуглас отстаивает идеалы Ж. Ж. Руссо и Т. Джефферсона, поборников «естественного равенства» людей. Внутренняя тема книги — процесс духовного освобождения и мужания героя.

Долгое время Дуглас недооценивался официальным литературоведением США, но в 1960-е годы — в период «негритянской революции» интерес к нему возродился.

Чарлз Чеснатт. «Пионерскую» роль в развитии негритянской прозы сыграл Чарлз Уэддел Чеснатт (Charles Waddel Chestnutt, 1852—1932). Мулат по рождению (Чеснатт считал себя негром и в полной мере познал унижения и дискриминацию), сын кучера, он был высокообразованным человеком.

Чеснатт работал директором школы, газетным репортером, юристом. Он был одним из первых темнокожих писателей, сочинения которых стали известны за пределами негритянской общины. В 1887 г. У. Д. Хоуэллс, пестовавший молодые таланты, опубликовал рассказ Чеснатта «Заколдованный виноградник» (The Goophered Grapevine) в редактируемом им журнале «Атлантик мансли» (Atlantic Monthly). Правда, дабы не шокировать своих читателей, он не решился упомянуть, что привлекший их внимание новый автор — темнокожий.

Первый сборник рассказов Чеснатта «Колдунья» (The Conjure Woman, 1899), состоящий из семи новелл, воссоздает жизнь на Юге до Гражданской войны. Сборник был полемически направлен против фальшиво-идиллического изображения невольничества. Но главной темой для Чеснатта оставалась судьба негритянского населения после 1865 г., испытывающего разрушительное воздействие сегрегации, «цветного барьера» (color line) на мораль, нравы, общественный климат (сб. «Супруга его юности и другие рассказы о цветном барьере», The Wife of His Youth and Other Stories of the Color Line, 1899). Основой романа «В тисках традиции» (The Marrow of Tradition, 1901) послужили реальные события в Уилмингтоне (штат Северная Каролина), где в 1898 г. в результате кровавого террора, развязанного коалицией белых расистов, была свергнута законно избранная администрация, стремившаяся учесть интересы беднейшей части черного и белого населения.

В романе «Мечта полковника» (The Colonel's Dream, 1905) главный герой Генри Френч, бывший конфедерат, перешедший на сторону северян, возвращается на Юг. Однако все его попытки перестроить уклад родного городка Кларендона на началах справедливости терпят неудачу, натолкнувшись на сопротивление расистски настроенных южан.

Уильям Дюбуа. Трудно переоценить ту роль, которую сыграл для роста самосознания и развития культуры и литературы темнокожих американцев Уильям Эдвард Буркхардт Дюбуа (W. V. Du Bois, 1868—1963). Проживший долгую, поистине «прометеевскую» жизнь, он, подобно своему великому предшественнику Фредерику Дугласу, стал негритянским лидером на новом историческом этапе. Как и Дуглас, он был человеком завидной многогран-

ности: ученый, историк, социолог, педагог, общественный деятель, прозаик, мемуарист, поэт.

Книга очерков Дюбуа «*Душа черного народа*» (*The Souls of Black Folk*, 1903) стала вехой в истории Черной Америки, своеобразной «политической библией негров». Дюбуа отстаивал справедливость борьбы за права негров. Его позиция отличалась большим радикализмом по сравнению с позицией другого крупного негритянского лидера Букера Т. Вашингтона (*Booker T. Washington*, 1856—1915), педагога, реформатора, идеолога умеренных кругов. Автор известной биографической книги «*Из рабства к свободе*» (*Up From Slavery*, 1902), он видел панацею в образовании, преимущественно в техническом, постепенных реформах, в отказе от политической борьбы, медленном вращении в «белое общество». За это он подвергался резкой критике со стороны Дюбуа.

В своей книге «*Душа черного народа*» Дюбуа сформулировал две первоочередные задачи, стоявшие перед черными: обретение гражданских прав во всей полноте, возможность для молодежи получить образование в соответствии со способностями.

Оспаривая расистские стереотипы, Дюбуа определил центральную дилемму, характеризующую драматизм существования «цветного» в Америке. Она, с точки зрения Дюбуа, в «двойственности» его личности, в его «двойном» сознании.

С одной стороны, он — американец. С другой — «черный», т. е. человек словно бы второго сорта, живущий в неудобном для себя мире. Эта тема «двойственности» афроамериканцев (как иногда называют черных американцев) приобрела особую значимость в пору Гарлемского ренессанса, в 1920-е годы. Его представители видели в Дюбуа одного из своих предтеч. Недаром Хьюз посвятил Дюбуа свое раннее стихотворение «*Негр говорит о реках*» (*The Negro Speaks of Rivers*).

Творчество П. Л. Данбара, Ч. У. Чеснета, У. Э. Б. Дюбуа — свидетельство того, что литераторы-негры уже перестают копировать «белые» художественные образцы, отходят от навязываемых обществом стереотипов, хотят, чтобы негров не воспринимали лишь как людей, вызывающих сочувствие и сострадание, стремятся к выражению своей этнической самобытности. В начале XX в. их произведения уже становятся заметным фактором общеамериканского литературного процесса.

Литература

Художественные тексты

Адамс Г. Воспитание Генри Адамса / Послесл. А. Н. Николюкина, коммент. В. Олейника. — М., 1988.

Адамс Г. Демократия. — М., 1989.

Американская повесть / Сост. и предисл. А. Старцева. — М., 1991. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Американская новелла XIX—XX вв.: В 2 т. / Сост. и предисл. А. Старцева. — М., 1958.

Бирс А. Может ли это быть? // Избр. произв. — М., 1995.

Гарт Б. Собр. соч.: В 6 т. / Предисл. А. Старцева. — М., 1966.

Данбар П. Л. Стихи // Поэзия США. — М., 1982.

Крейн С. Алый знак доблести: Рассказы. — М.; Л., 1962.

Крейн С. Алый знак доблести; *Норрис Ф.* Спрут / Вступ. ст. А. Зверева. — М., 1989. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Кэсер У. Моя Антония / Предисл. А. Савуренок. — М., 1982.

О'Генри. Избранное: В 2 т. / Сост. и предисл. А. Зверева. — М., 1994.

Хилл Д. Песни Джо Хилла. — М., 1966.

Хоуэллс У. Д. Возвышение Сайласа Лафэма. Гость из Альтрурии: Эссе / Сост., вступ. ст. и коммент. Г. Злобина. — М., 1990. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Bowman S. E. Edward Bellamy Abroad. — N.Y., 1962.

Gibbs Smith. Joe Hill. — Sault Lake City Univ. of Uta Press, 1970.

Howells W. D. Writings: In 32 vls. — N.Y., 1968.

Crane S. Works: In 10 vls. — Univ. of Virginia, 1969—1975.

Echoes of Revolt. The Masses. 1911—1917/ Ed. by L. O. Neill. — Chicago, 1966.

Masters E. L. Spoon River Anthology. — Chicago, 1992.

Steffens L. The Shame of the Cities. — N.Y., 1962.

Steffens L. The World of Lincoln Steffens. — N.Y., 1962.

Критика. Учебные пособия

Васильевская О. В. Творчество Стивена Крейна. — М., 1967.

Гиленсон Б. А. Линкольн Стеффенс в пору макрейкерства // Вопросы зарубежной литературы. — Ростов н/Д, 1972.

Гиленсон Б. А. Социалистическая традиция в литературе США. — М., 1975.

Гиленсон Б. А. Роман «Взгляд назад» и его роль в литературной и общественной борьбе в США // Американский ежегодник. — М., 1972.

Гиленсон Б. А. Судьба Линкольна Стеффенса // Новая и новейшая литература. — 1985. — № 6.

Гиленсон Б. А. Линкольн Стеффенс // В поисках «другой Америки». — М., 1987.

Гиленсон Б. А. Традиция благопристойности // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001.

Зарубежные писатели: Биобибл. словарь: В 2 т. — М., 1997. — Т. 1.

Елистратова А. А. Вильям Дин Хоуэллс и Генри Джеймс // Проблемы истории литературы США. — М., 1964.

История США: В 4 т. — М., 1995.

Киреева И. В. Линкольн Стеффенс. — Горький, 1975.

Левидова И. М. О.Генри и его новеллы. — М., 1973.

Литературная история Соединенных Штатов: В 3 т. — М., 1978—1979. — Т. 2, 3.

Николюкин А. Н. Американские писатели как критики. — М., 2000.

- Писатели США: Краткие творческие биографии. — М., 1990.
- Сохряков Ю. И.* Русские имена в литературном процессе США XX века. — М., 1969.
- Старцев А. И.* Брет Гарт и его калифорнийские золотоискатели // От Уитмена до Хемингуэя. — М., 1972.
- Толмачев В. М.* Натурализм // Энциклопедия литературных терминов и понятий. — М., 2002.
- Ahnebrin K. L.* The Beginning of Naturalism in American Fiction. A Study of the Works of Hamlin Garland, Stephen Crane and Frank Norris with Special Reference to Some European Influences. 1891 — 1903. — N. Y., 1961.
- Conder J.* Naturalism in American Fiction. The Classical Phase. — Univ. of Kentucky Press, 1984.
- H. D. Howells.* A Century of Criticism. — N. Y., 1962.
- Kaplan J.* Lincoln Steffens. A Biography. — N. Y., 1974.
- Norton Anthology of African American Literature. — N. Y.; L. 1997.

ЭМИЛИ ДИКИНСОН: ОТШЕЛЬНИЦА ИЗ АМХЕРСТА

Из безвестности к славе: странная судьба. — «Письмо мое Миру»: безответное послание. — После Дикинсон: «Поэтический ренессанс».

Если сердцу — хоть одному —
Не позволю разбиться —
Я не напрасно жила!

Эмили Дикинсон

В истории литературы, как было замечено, нередко наблюдается интересная закономерность: одновременно творят равновеликие по значимости, но полярные по художественному почерку художники. Так, в одно время с Уитменом, поэтом мощной интонации, ораторского пафоса, жила и писала скромная Эмили Дикинсон, погруженная в свой внутренний мир. Она была человеком уникальной творческой судьбы. Неизвестная при жизни, Дикинсон «втайне зарабатывала бессмертие»: в XX в. она была единодушно признана классиком.

«Открытие» Дикинсон обогатило наше представление о панораме американской литературы конца XIX в., которая на фоне успехов прозы откровенно отставала по части поэзии, будучи представлена бледными фигурами, эпигонами романтизма.

Из безвестности к славе: странная судьба

Дочь известного юриста, позднее члена конгресса США, человека, сурового, твердого в своих принципах, Эмили Дикинсон (Emily Dickinson, 1830—1886) родилась в Амхерсте, в штате Массачусетс. Там она училась в женской семинарии, но свои обширные знания получила в результате добротного домашнего образования и неутомимого чтения. Девочка росла замкнутой, погруженной в себя. На ее мироощущение наложили отпечаток новоанглийские религиозно-пуританские традиции. Почти всю свою жизнь эта хрупкая, незаметная женщина провела в Амхерсте. У нее не было семьи, детей; она жила с родителями; последние 25 лет обрекла себя на добровольное одиночество.

Можно назвать несколько человек, которые оставили драматический след в судьбе Дикинсон. К занятиям поэзией ее побудил Бенджамен Ньютон, молодой юрист, ученик ее отца. Долгое время оставался для нее «самым дорогим другом», «возлюбленным» священник Чарлз Уодсворт. Но свое чувство к нему как «греховное» она тщетно пыталась подавить. В конце жизни Дикинсон переписывалась с Т. Хиггинсоном, литератором и критиком из журна-

ла «Атлантик мансли». Он стал ее наставником и сумел напечатать семь ее стихотворений, впрочем, не вызвавших заметного интереса. Это все, что увидело свет при жизни Дикинсон. После кончины Дикинсон было обнаружено множество тетрадей и отдельных листов, содержащих около 1800 стихотворений. Обработка, изучение и публикация этих материалов заняли почти сто лет.

Дикинсон была поэтессой Божьей милостью, человеком ранимым, склонным к самоанализу, несчастливым. Дикинсон глубоко и очень лично воспринимала поэтическое слово. «Если я читаю книгу и холодею от нее так, что никакой огонь не может согреть меня, — я знаю, что это поэзия», — признавалась она. Ее стихия — поэтическая миниатюра. Но как истинный художник, она умеет разглядеть в малом и частном большое и значительное.

«Письмо мое Миру»: безответное послание

Поэтический мир. Одна из главных тем поэзии Э.Дикинсон — любовь. В ее стихах и страсть, и внутреннее горение, и сдержанность, плод жесткой самоцензуры, желания завуалировать свои чувства. Поэзия Дикинсон — это намек, подтекст, недосказанность и вместе с тем жажда счастья, саморастворение в любимом. «Где ты, там мой дом», — признается поэтесса. «Один и одна — одно», — вырывается у нее формула любви. Для нее она и он — это уже мы. Она передает всю гамму переживаний любящего: упоение счастьем, томление, горечь от сознания невозможности соединиться с близким человеком. И в то же время ее поэзия — это не только самоуглубление, погружение в себя. Большое чувство — это также окрыленность, открытость другим людям:

Это — письмо мое Миру —
Ему — от кого ни письма.

С такой пронзительностью до нее в американской литературе никто не писал о любви.

Пафос поэзии Дикинсон определяет также ее глубокая религиозность. Откликаясь на трепет полевого цветка, полет пчелы, стрекот сверчка, она по-детски легко воспаряет к вселенским, метафизическим вершинам.

Улыбка на лице Творца,
А херувимов нет,
Святой украдкой на меня,
Смеясь, глядит в ответ.

(Пер. В. Марковой)

Вместе с тем поэтический мир Дикинсон дисгармоничен, противоречив, ее не покидает ощущение собственной «греховности», конфликта «я» с окружающим миром.

Открытия Дикинсон. Ее стихи оригинальны и по содержанию, и по форме. Это своеобразный калейдоскоп настроений, впечатлений, зарисовок, размышлений, озарений, афористических сентенций. Ее миниатюры обычно вбирают в себя не более 20 строк, они бессюжетны, лишены заголовков, насыщены намеками, связанными с какими-то фактами ее биографии.

Поэтесса любит простые, короткие слова, иногда вырастающие до символов, и тогда они пишутся с большой буквы. Для Дикинсон характерно использование верлибра, ассонансов, неточных рифм, перебои ритма. Эти особенности ее поэзии, казавшиеся небрежностями, непрофессионализмом, на самом деле были плодом целенаправленной творческой работы. Ее стихи требуют внимательного чтения, серьезного осмысления.

Пронзительное чувство одиночества, трагизма бытия, дисгармонии мира, непривычные строфы, ломанные ритмы, неожиданные метафоры, само «отклонение» от упорядоченной «классической» поэтики — в этом сказались те особенности поэтического мироощущения, которые определили эстетические тенденции «новой поэзии» начала 1910-х годов. Критики ставят ее в один ряд с Уитменом, Э. По, Лонгфелло, Фростом, Р. Лоуэллом. В 1955 г. в США вышли академическое собрание стихов в трех книгах и трехтомная переписка Э. Дикинсон.

Дикинсон и женская поэзия. Стихи Эмили Дикинсон — замечательный образец женской поэзии, женской литературы (при всей, как уже писалось, условности подобных понятий). Их отличают особое мировосприятие, тонкая эмоциональность, интерес к проблемам семьи, материнства.

Женщина в американской семье с самого начала не была ограничена кругом домашних обязанностей, как правило, не должна была зарабатывать на жизнь, однако имела возможность получить неплохое образование в специальных женских колледжах, а также университетах. Довольно рано представительницы прекрасного пола из интеллигентных семей приобщались к преподавательской, журналистской, редакторской, научной деятельности. Их достижения в разных областях литературы, особенно в поэзии, впечатляют.

Назовем целый ряд высокоодаренных поэтесс, очень разных по манере и стилю: это Эдна Сент-Винсент Миллей, Эми Лоуэлл, Хильда Дулитл, Женевьева Таггард, Дениза Левертов, Сильвия Плат. У истоков негритянской литературы стоит поэтесса Филис Уитли. В XX в. это Гвендолин Брукс.

После Дикинсон: «Поэтический ренессанс»

В течение почти четверти века после кончины Дикинсон в американской поэзии не появлялось ничего значительного. Но затем

в канун Первой мировой войны начался быстрый творческий взлет, отмеченный выдающимися художественными достижениями. Это время, примерно между 1912 и 1925 гг., получило название «Поэтический ренессанс». По значимости он сопоставим с «ренессансом» 1850-х годов, расцветом романтической литературы. Это щедрое поэтическое цветение в условиях засилья книжно-подражательских, бледных стихотворных образцов внутренне назревало. Своеобразным предвестником «Поэтического ренессанса» стало знаменитое стихотворение *Эдвина Маркхема* (Edwin Markham, 1852—1940) «Человек с мотыгой» (The Man with the Hoe, 1901): оно было навеяно популистским движением и исполнено сочувствия к труженику-фермеру, обреченному на тяжелую работу в поле:

К земле пригнутый бременем веков,
Стоит он, на мотыгу опершись,
Опустошенность на его лице,
А на плечах — вся тяжесть бытия.

(Пер. Г. Кружкова)

Это был новый, неведомый поэзии герой.

Поэтический реализм. В 1912 г. в Чикаго стал издаваться журнал «Поэтри» (Poetry, 1912—1936). Вокруг него группировались молодые таланты, те, кто подняли знамя «новой поэзии», отмеченной демократизмом и духом исканий. Фрост, Сэндберг, Э. Паунд, Т. С. Элиот, В. Линдсей, Х. Крейн и др. выступили почти одновременно, широким фронтом, охватывая разные сферы жизни, демонстрируя разные стили, формы и манеры. Как раз в начале 1910-х годов, перед Первой мировой войной, они выпустили сборники, принесшие им широкую известность. При всем их различии эти поэты были тесно связаны с национальной почвой, внесли долгожданное обновление в образную и метрическую систему американской поэзии. Гарриэт Монро (Harriet Monroe, 1860—1936), поэтесса, редактор и основатель журнала «Поэтри», избрала девизом издания слова Уитмена: «Большому поэту нужна большая аудитория». Ее вдохновляла оптимистическая вера в то, что «новая поэзия» перестанет быть Золушкой в семье других искусств и жанров в Америке.

И это предсказание сбылось. Продолжатель уитменовской традиции Карл Сэндберг входит в большую литературу сборником «Стихи о Чикаго» (Chicago Poems, 1916), провозгласив себя поэтом-урбанистом, певцом людей труда. С книг «Воля мальчика» (A Boy's Will) и «К северу от Бостона» (North of Boston) начинается слава Роберта Фроста, запечатлевшего сельскую Новую Англию, тонкого лирика и философа (подробно о них см. в главе XXIII).

Эдгар Ли Мастерс. Социально-критическая линия «Поэтического ренессанса», пожалуй, всего отчетливее получила выраже-

ние в творчестве Эдгара Ли Мастерса (Edgar Lee Masters, 1868—1950). Вехой не только в истории американской поэзии, но и во всей американской литературе стала его знаменитая книга «Антология Спун Ривер» (Spoon River Anthology, 1915). Она имела беспрецедентный успех. Новаторской была сама структура «Антологии». Это примерно 250 эпитафий жителей маленького городка Спун Ривер на Среднем Западе. Перед нами — пронизанные драматизмом незамысловатые исповеди о неудачных судьбах, неисполненных желаниях, больших и малых человеческих трагедиях. Целая галерея обитателей Спун Ривер ожила под пером Мастерса: выездной судья, выносивший несправедливые приговоры; солдат Гарри Уилманс, поверивший в ура-патриотическую трескотню и погибший в зловонных болотах на Филиппинах; грабитель Хоуд Пэтт, повешенный за убийство и обретший покой рядом с могилой «порядочного» бизнесмена, пробавлявшегося легальным грабежом ближних; редактор Уэдон, умевший «извращать истину, оседлав ее выгоды ради». Мастерс остался в литературе благодаря одной книге. Его «Антология» знаменовала тот «бунт против провинции», который получил позднее развитие у Ш.Андерсона («Уайнсбург, Огайо») и Синклера Льюиса («Главная улица»).

Вэчел Линдсей. Видный представитель «чикагской школы», поборник «новой поэзии» Вэчел Линдсей (Vachel Lindsay, 1879—1931) заявил о себе книгами стихов «Генерал Уильям Бутс идет на небо» (General William Booth Enter Into Heaven, 1913) и «Конго» (The Congo, 1914). Его излюбленные жанры — песни и кантаты, рассчитанные на слуховое восприятие. В них сделан акцент на музыкальности стиха, использованы ритмы танца, джаза, церковной службы. В.Линдсей брал мотивы из африканского и негритянского фольклора, который пленял его красочностью и экзотикой. В стихах Линдсей стремился передать ту красоту, которой так недоставало ему в грубой прозаической действительности, пропитанной духом плоского прагматизма.

Эдвин Арлингтон Робинсон (Edvin Arlington Robinson, 1869—1935) безусловно один из самых крупных поэтов США, соединивший XIX и XX вв. Ко времени «Поэтического ренессанса» он был уже зрелым мастером. По-своему предвосхищая скорбный мартиролог «Антологии» Мастерса, Робинсон создает серию портретов-миниатюр обитателей захолустного американского городка Тильбюри-таун, живущих монотонной, скучной жизнью. Образы некоторых из них прорисованы с лаконизмом и четкостью: это Аарон Старк с глазами, напоминающими долларовые монеты, смеющийся над теми, кто сетует на скардность; Миннивер Чиви, захудалый провинциальный поэт-романтик, фантазии которого противоречат убогой реальности; процветающий миллионер Ричард Кори, предмет всеобщей зависти, неожиданно наложивший на себя руки.

Глубинная тема Робинсона — связь поэта и мироздания. Он склонен к намекам, недосказанности, углубленности. В период начавшегося всеобщего увлечения верлибром Робинсон оставался верен классическим рифмованным размерам.

Литература

Художественные тексты

Дикинсон Э. Стихотворения. — М., 2000.

Поэзия США / Вступ. ст. А. Зверева. — М., 1981. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Dickinson E. Acts of Pain. Poems. — Boston, 1980.

Критика. Учебные пособия

Кашкин И. Для читателя-современника. — М., 1968.

Sewall B. The Life of Emily Dickinson. — Harvard Univ. Press, 1995.

Delphy F. Emily Dickinson. — N.Y., 1984.

ГЕНРИ ДЖЕЙМС: ДОБРОВОЛЬНЫЙ ЭКСПАТРИАНТ

Первые шаги в литературе: американец за границей. — Повести: два шедевра. — Романы: «Женский портрет». — Последнее двадцатилетие: поздняя манера. — Теоретик и критик: уроки мастера.

Психологические мотивы человеческого поведения, на мой взгляд, дают блестящие возможности для живописи словом; выразить их сложность — такая задача способна вдохновить на титанический труд.

Генри Джеймс

Безоглядно преданный искусству, человек нелегкой судьбы, Джеймс внес существенный вклад в развитие психологического реализма. Он был американцем, прожившим большую часть жизни в Англии, при этом англичане считали его американским писателем, американцы — английским. На самом деле он принадлежал всему англоязычному миру, являя собой «билитературный» феномен, к которому можно также отнести Т. С. Элиота, В. Набокова.

При жизни Джеймс не был особенно популярен. Погруженный в мир литературных интересов, он считался «писателем для писателей». Глубина его произведений, изящество формы, разнообразие стилевых приемов привлекали критиков и литературоведов. Вообще же новизна Джеймса, его значение были оценены по-настоящему в XX в. Он во многом опередил свое время, сделавшись одним из предтеч «новой прозы», авторов такого масштаба, как Фолкнер, Хемингуэй, Фицджеральд.

Наследие Джеймса — это более четырех десятков романов и повестей, более сотни новелл, томá критики.

Первые шаги в литературе: американец за границей

Генри Джеймс (Henry James, 1843—1916) был уроженцем Нью-Йорка, сыном религиозного философа, лектора и писателя Генри Джеймса-старшего (1814—1882), поддерживавшего дружеские отношения с Р. У. Эмерсоном, Хорэсом Грили, другими видными деятелями культуры США. Старший брат писателя Уильям Джеймс (1842—1910) стал крупнейшим философом, одним из отцов прагматизма, и ученым-психологом. Ранние годы будущий писатель провел за границей, учился в Женеве, Лондоне, Париже. Отец хотел, чтобы сыновья стали «гражданами мира», не были чужды

духовным ценностям разных народов, владели иностранными языками. Джеймс был также питомцем юридической школы при Гарвардском университете (1862—1863). Когда разразилась Гражданская война, братья писателя сражались на стороне северян, Уильям получил ранение. Джеймс не мог служить в армии из-за перенесенной серьезной травмы.

В 1860-е годы он начинает профессионально заниматься литературным трудом, в 1864 г. публикует свою первую книгу «Трагическая ошибка» (A Tragedy of Error). В ранних произведениях Джеймс не был вполне оригинален, сказывалось влияние Диккенса, Готорна, Ирвинга. Но он быстро вышел на самостоятельную дорогу. В это время Джеймс живет в Кембридже в штате Массачусетс, но с 1866 г. большую часть времени проводит за границей — в Англии, Франции, Италии; с 1876 г. его постоянное местожительство — Лондон, хотя время от времени он навещает Америку.

Джеймс являл тип интеллектуала, почти не соприкасавшегося с грубой реальностью. Он был материально обеспечен и тяготился вульгарным, как он считал, практицизмом своих соотечественников и их глухотой к искусству, что в конце концов привело его к добровольной экспатриации, отрыву от родины, национальной почвы. Однако незадолго до смерти он признавался одной поэтессе, так же, как и он, уехавшей из США: «Не повторяйте моей ошибки. Я отрезал себя от Америки, которой я принадлежу».

Джеймс: писатель и человек. Джеймс никогда не был женат. Человек одинокий, он всего себя отдавал литературному творчеству. Полвека продолжался его творческий путь, все это время он самозабвенно трудился «без простоев», хотя, как отмечалось, и не пользовался при жизни особым успехом у широкого читателя. Помимо работы практически во всех художественных жанрах Джеймс оставил множество критических статей, эссе, путевых очерков, рецензий, а также мемуары и «Записные книжки» (Notebooks, опублик. в 1984 г.). Плодом интенсивного общения с коллегами по перу стало обширное многотомное эпистолярное наследие. Как художник слова флюберовского типа, Джеймс не уставал работать над стилем и формой своих произведений, одним из первых среди американских писателей он начал анализировать и сам творческий процесс, его закономерности. Он затрагивал эту проблему не только в критических трудах, но и в своих художественных произведениях, героями которых неслучайно, конечно, были писатели, живописцы, люди искусства. Джеймс был свидетелем важнейших исторических событий в жизни Европы и Америки, но они почти не нашли отзвука в его книгах. Гражданский пафос, «ангажированность» писателя, по его убеждению, были противопоказаны искусству слова. Исследуя психологию людей, их внутреннюю жизнь, их переживания, он стремился запечатлеть «веч-

ные» моральные ценности и нравственно-этические коллизии. При этом нельзя забывать: Генри Джеймс брал достаточно узкий, верхний социальный слой американского и европейского общества. Типичные герои писателя — аристократия, состоятельная интеллигенция, люди искусства, далекие от материальных забот.

Повести: два шедевра

В художественных произведениях Джеймса главенствуют такие мотивы и темы: столкновение европейской и американской традиций, преломившееся в судьбах американцев в Старом Свете; художник в конфликте со своим окружением, переживающий внутренние коллизии, связанные с его творческим трудом; «пилигрим», ищущий пристанища. Плодом его первого путешествия в Европу стал сборник рассказов, так и названный «Пламенный паломник» (*A Passionate Pilgrim*, 1869).

В творчестве Г. Джеймса очерчивается два периода: «европейский», охватывающий почти три десятилетия (с начала 1870-х и до конца 1890-х годов), период поздней манеры (с конца 1890-х и до смерти в 1916 г.).

В обширном прозаическом наследии Джеймса выделяются две жанровые группы произведений, в которых он достигает наивысшего мастерства: повести и романы (хотя и как новеллист он достаточно интересен).

Г. Джеймс внес особый вклад в развитие психологической повести¹. Среди лучших образцов этого жанра — «Дейзи Миллер» (*Daisy Miller*, 1879), «Письма Асперна» (*The Aspern Papers*, 1888), «Лжец» (*The Liar*, 1889), «Ученик» (*The Pupil*, 1892), «Бруксмит» (*Brooksmith*, 1892), «Узор ковра» (*The Figure in the Carpet*, 1896), «Поворот винта» (*The Turn of the Screw*, 1898) и др.

Обычно Джеймс уклоняется от традиционной манеры повествования от первого лица и вводит фигуру повествователя. Для него было важно не только «зеркально» запечатлеть действительность в ее объективной данности, но и пропустить ее через призму восприятия определенного лица, рассказчика, очевидца, наблюдателя, показать его точку зрения, его видение.

«Дейзи Миллер». В одной из самых знаменитых повестей — «Дейзи Миллер» писатель обратился к теме, вызвавшей у него

¹ Повесть — жанр промежуточный. Она «меньше» романа, но «больше» новеллы. От последней обычно отличается большей протяженностью во времени, более основательной разработкой характеров и сюжета. Американские литературоведы выделяют близкую к роману повесть — «малый роман» (*short novel*) и близкий к новелле «длинный рассказ» (*longshort story*). Образцы повестей мы находим и в XIX в. (Торо, По, Твен, Крейн и др.) и особенно в XX в. (Фолкнер, Стейнбек, Хемингуэй, Райт, Вулф и др.).

повышенный интерес: раскрытие характера американки, ее «загадки» (эта тема затронута и в других его повестях: «Юджин Пикеринг», «Осада Лондона», «Мадам де Мов», «Пандора» и др.). В американской критике высказывалось предположение, что «Дейзи Миллер» могла быть навеяна чтением повести Тургенева «Ася». Речь идет не о прямом влиянии, а о взаимодействии двух художественных систем, поскольку тема «Соотечественники за границей» приковывала внимание как русского, так и американского писателей.

Завязкой в обеих повестях является встреча повествователя с соотечественниками. Семейство Миллеров путешествует по Европе. Повествователь Уинтербуорн знакомится с ними: это мать, ее 9-летний сын Рэндольф и дочь Дейзи (буквально это имя означает: «Маргаритка»). Брат Дейзи не без гордости отзывается о сестре: она «настоящая американка».

Уинтербуорна привлекают в Дейзи простодушие, естественность и, конечно, красота. Иногда она кажется повествователю «типичной сумасбродкой». Подчиняясь только внутреннему чувству, чуждая холодной расчетливости, Дейзи не приемлет чопорных правил «хорошего тона»; к ужасу своей матери она, например, отправляется с Уинтербуорном на прогулку к Шильонскому замку. Через несколько месяцев Уинтербуорн встречает ее в Риме. Здесь она — предмет пересудов «порядочного» общества, поскольку рискнула появиться «на людях» вместе с красавцем итальянцем Джованелли, выходящем из простой семьи. Друзья и знакомые убеждены, что юная леди «зашла слишком далеко» в своей «интриге» с поклонником. Прогулка по ночному Колизею в сопровождении Джованелли оказывается для героини роковой, она заболевает римской лихорадкой и умирает. Уинтербуорн возвращается в Женеву.

Новизна повести — в многогранном, неоднозначном и вместе с тем жизненном характере главной героини. Дейзи Миллер не отвечала мифу об «идеальной американке», каковой укореняла «традиция благопристойности».

Повесть «Дейзи Миллер» была неоднозначно принята соотечественниками писателя. Сегодня это трудно представить, но редактор одного из американских журналов повесть отклонил, поскольку усмотрел в ней «очернение образа молодой американки». Читатели же повести разделились на две полярные группы: «дэзимиллеристов» и «анти-дэзимиллеристов». Тем не менее повесть способствовала резкому росту популярности Генри Джеймса. Сегодня американские критики ставят образ Дейзи Миллер в ряд с такими открытиями американской литературы, как Эстер Принн, Билли Бадд, Гек Финн, Гэтсби.

«Письма Асперна». Эта не менее прославленная повесть входит в круг произведений, в которых освещается неизменно заботившая Г. Джеймса тема творческого человека, его роли в жизни общества, судьбы его произведений. Автор стремился ответить на

вопрос: в какой мере правомерно вторжение во внутренний мир писателя, в его отношения с другими людьми, в его право на тайну личной жизни.

Толчком к написанию повести послужила реальная история, случившаяся с неким капитаном Силсби, поклонником великого поэта-романтика Перси Биши Шелли (1792—1822). Узнав, что у Клер Клермонт, возлюбленной Шелли, тогда уже пожилой женщины, хранится переписка Шелли и Байрона, капитан Силсби снял комнату у нее в доме. Он вынашивал план после смерти Клермонт завладеть письмами двух поэтов. После кончины Клермонт ее наследницей стала племянница, уже немолодая, одинокая женщина. Она согласилась отдать письма Шелли капитану лишь при условии, если Силсби женится на ней.

Повествование в повести выстроено как рассказ от первого лица. Это безымянный искатель литературных раритетов, издатель, биограф, литературный критик. Он преклоняется перед великим поэтом-романтиком Джеффри Асперном, в котором угадываются черты и Байрона, и Шелли. Повествователь признается, что обладает «темпераментом издателя», «испытывает влечение к старине — пусть несколько особого рода».

В основе сюжета повести — приезд повествователя в Венецию, где он и надеется завладеть письмами кумира и его портретом. Они хранятся у Джулианы Бордеро, которая живет одна со своей племянницей Тиной Бордеро, старой девой. Стремясь реализовать свой план, герой тщательно его вуалирует, не выдает своих намерений.

Когда-то «божественная Джулиана» была любима «божественным Асперном». Теперь она старуха. Повествователь под видом американского путешественника поселяется в доме Джулианы, которая сдает ему комнату за более чем внушительную сумму. Джулиана догадывается, каковы намерения постояльца, и желает, запросив за письма большие деньги, в итоге обеспечить Тину. Развертывается своеобразная «игра», где каждый ищет свою выгоду. Повествователь, готовый, по его словам, «на любую подлость», прибегает к уловкам и хитростям, чтобы добыть письма. Он старается привлечь на свою сторону и доверчивую Тину. Однажды он проникает в кабинет Джулианы, роется в ее вещах. Джулиана застает его за подобным постыдным занятием и бросает: «Гнусный писака». В этот момент герой впервые видит под уродливым зеленым козырьком, который носит Джулиана, как удивительно сверкают ее глаза. Они отблеск ее былой красоты. Глаза, которые любил «божественный Асперн».

За сюжетными перипетиями повести «просвечивают» размышления автора о природе искусства, о прекрасном, о жизни, о нравственных коллизиях совести и долга. В жизни все приходяще. А великое искусство вечно. Когда-то Джулиана была пленительной девушкой, музой поэта. Но Джулиана увяла. И не только внешне; ведь она готова вести некрасивый торг по поводу продажи портрета Асперна. В повести важную роль играет мотив контраста.

Когда-то вдохновлявшая Асперна, Джулиана пытается отрицать факт наличия у нее писем поэта. Для героя-повествователя стремление Джулианы «извлечь выгоду из знакомства» с Асперном подобно «фальшивой ноте».

Искусство оказывается сопряженным с низменными, корыстными побуждениями. Алчность коллекционера, убивающая подлинно научный интерес, вступает в противоречие с нормами морали. И их жертвой оказывается третий участник драмы. Тина Бордеро, несчастная одинокая женщина, лишенная тепла, проникается чувством к повествователю, не желая замечать, что тот использует ее в своих интересах. Но в ней живет и чувство долга по отношению к тетушке.

Умирая, Джулиана, обладающая деспотичной волей, внушает племяннице, что ей позволительно отдать письма повествователю лишь в обмен на его согласие стать ее родственником, т. е. на ней жениться. Испуганный непредвиденной перспективой, повествователь удаляется. Во время следующего визита выясняется, что Тина, встретившая героя нарочитой холодностью, уничтожила бесценные письма. Ее поступок психологически мотивирован: затаенные надежды не реализовались, а письма теперь не нужны.

В повести Г. Джеймс предстает как мастер тонкого психологического рисунка: действующие лица даны во всей сложности их психологического облика, каждая ситуация предполагает различные трактовки.

Романы: «Женский портрет»

Теоретик романного жанра, Джеймс был его выдающимся практиком. Процесс написания шел параллельно с осмыслением этого процесса. В романах воплотились главные проблемы и темы, волновавшие Джеймса, характерная для него типология героев, мировидение и жизненная философия писателя. О них он писал в программной работе «Искусство романа».

В 1875 г. Джеймс оставляет Америку и с тех пор почти постоянно живет в Европе. На родине ему неуютно, самый дух страны (а это был печально известный по одноименному роману М. Твена «позолоченный век»), культ обогащения, спекулятивная горячка, господство торгашеских идеалов — все это представлялось Джеймсу не совместимым с миром «высокой» литературы, утонченных интеллектуальных интересов.

«Родерик Хадсон». Европейский период творчества Джеймса открывается романом «Родерик Хадсон» (Roderick Hudson, 1875), в центре которого столь значимая для Джеймса фигура человека искусства.

Одаренный американский скульптор уехал в Рим. Там он плодотворно трудится, сблизившись с группой увлеченных искусством молодых людей. Родерик Хадсон — художник ранимый, чрезмерно эмоциональный; творческая активность чередуется у него с полосами апатии и «простоя». В Италии Хадсон знакомится с Кристиной Лайт: его увлечение этой красивой женщиной столь глубоко, что он практически оставляет свои занятия искусством. Мать Кристины находит для дочери богатого жениха. Хадсон уезжает в Швейцарию и здесь через некоторое время опять встречает свою возлюбленную. Она с мужем. В Хадсоне пробуждается прежнее чувство. Он следует за Кристиной, но гибнет в горах при не вполне ясных обстоятельствах. Возможно, это было самоубийство, хотя не исключен и несчастный случай.

За этим романом следовали другие, в которых Джеймс разрабатывает излюбленные темы и ситуации: «Американец» (The American, 1877); «Вашингтонская площадь» (Washington Square, 1881); «Женский портрет» (The Portrait of a Lady, 1881; рус. пер. 1981, 1984); «Принцесса Казамассима» (The Princess of Casamassima, 1886). Героиня последнего романа — Кристина Лайт, знакомая читателю по «Родерику Хадсону». Джеймс в этом произведении отзывается на актуальные для тех лет социально-политические проблемы. Он изображает деятельность революционеров-подпольщиков анархистского толка в Лондоне.

«Женский портрет» и женщины Джеймса. Это произведение выделяется на фоне других образцов романного жанра, созданных Генри Джеймсом. Сам писатель любил свой роман, называл его то «большим», то «грандиозным» и даже выражал надежду, что он его «обессмертит». Писатель определял тему романа как историю молодой женщины, бросающей вызов судьбе. Как уже отмечалось, Джеймс, может быть, одним из первых в литературе США показал себя как мастер изображения женской психологии.

Думается, Джеймс не прошел мимо опыта столь ценимого им Тургенева. По ассоциации с «тургеновскими девушками» можно говорить о «женщинах Джеймса».

В романе «Женский портрет» Джеймс продолжил тему повести «Дейзи Миллер», исследуя «американский характер» в его «женском» варианте. Прототипом главной героини романа и повести «Дейзи Миллер» послужила кузина писателя Мэри Темпл, которая была постоянным гостем в семье Джеймсов в пору детства и юности. Полагают, что она была единственной любовью Г. Джеймса. Рано умершая Мэри была одаренной, тонко мыслящей, с независимым характером.

Само название романа подчеркивает содержащееся в нем обобщение. Главная героиня — это центр произведения: к нему сходятся все нити, все сюжетные линии. Романист «портретирует» Изабеллу Арчер, выявляя разные грани ее характера, который раскрывается во взаимоотношениях с теми мужчинами и женщи-

нами, которые ее «обрамляют». Конечно, это роман о женской судьбе: этому посвящено несметное число произведений. Удел молодой девушки, как это обычно показывалось, — замужество, удачное или, напротив, неудачное. При этом героиня нередко играла пассивную роль: выбирала не она, выбирали ее. Она полагалась на волю случая, дарящего ей избранника. В романах «викторианского» типа, в произведениях в духе «традиции утонченности» финалом повествования становился звон свадебных колоколов. Адюльтер в духе Бальзака, Флобера или Мопассана у англоязычных авторов считался предосудительным. До романов Драйзера, вызвавших протесты ханжей, было еще несколько десятилетий. О том, что происходило после брака, умалчивалось.

В романе «Женский портрет», как это нередко бывало у Джеймса, действие разворачивалось в Европе, в светской среде людей состоятельных, не обремененных трудом, которые путешествуют, наслаждаются комфортом и живут в мире утонченных переживаний. В этой атмосфере и оказывается главная героиня, американка Изабелла Арчер. Ее привозит в гости из Америки в Англию, в богатую усадьбу Гарденкорт тетушка миссис Тачит. Молодая, красивая, обаятельная Изабелла в центре внимания. У нее поклонники богатые, с самыми серьезными намерениями, свободные от семейных уз и материальных забот, как и положено в классических романах. Будь героиня Джеймса стереотипной «идеальной американкой», она бы, не мучаясь сомнениями, сделала удачную партию, и на этом сюжет романа оказался бы исчерпан.

Однако Джеймс предложил новую, нетрадиционную концепцию женского характера, а это определило психологические перипетии произведения. Изабелла умна, пытлива, вольнолюбива, исполнена «неутомимой жажды знаний» и потребности обогащать свой интеллект. Но главное — независима. Это проявляется не только в поступках, но и в суждениях, мировосприятии, что придает ей тот шарм, который в сочетании с природной счастливой внешностью делает ее столь притягательной. Оказавшись в светском обществе, она опутана разного рода условностями и правилами «хорошего тона». Изабелла вовсе не собирается их нарушать, тем более кого-то шокировать. Но главное для нее — «иметь возможность выбора». При этом ею движут не материальные расчеты, но чувства, стремление встретить духовно близкого человека. Для нее замужество не только respectable положение в обществе, не только бытовой комфорт, но и счастье в высоком смысле этого слова. Счастье как цель человеческого существования.

Эту жизненную позицию Изабелла отстаивает в пору своей бедности. Она укрепляется в ней, когда становится материально независимой (старик Тачит по настоянию своего сына, кузена Изабеллы Ральфа, оставляет ей в наследство солидную сумму).

Деньги всесильны. И прежде всего потому, что позволяют стать выше неблагоприятных обстоятельств, не подчиняться им.

В итоге Изабелла отказывается от предложения лорда Уорбертона, старого друга семьи Тачитов, чем повергает в изумление своих великосветских знакомых. Не отзывается она и на преданную любовь своего соотечественника юноши Каспара Гудвуда, человека небедного. Получив в Америке отказ, он не мирится с неудачей и отправляется за Изабеллой.

Героиня сама делает выбор. И на этот раз ее подводит наивность, а возможно, и неопытность. Светская львица мадам Мерль, ловкая интриганка, «обаявшая» Изабеллу своими безупречными манерами, знакомит ее со своим бывшим любовником Гербертом Озмондом, вдовцом, дилетантом, человеком с «сомнительными доходами». Озмонд, имеющий виды на деньги Изабеллы, очаровывает ее мнимой изысканностью, загадочной позой интеллектуального отшельника и проницательного знатока искусства. Изабелла выходит замуж за Озмонда к немалому удивлению своих светских знакомых, считающих ее избранника «невыразительным».

В браке с Озмондом Изабелла испытывает разочарование, крах иллюзий. Этот мнимо романтический персонаж оказывается мелким эгоистом, который не только «приватизирует» финансовые средства Изабеллы, но и стремится саму ее морально поработить. Он портит жизнь и собственной дочери Пэнси (матерью которой оказывается мадам Мерль), расстраивает ее матримониальные варианты и в итоге отправляет ее в монастырь. Невзгоды семейной жизни с Озмондом не повергают Изабеллу в отчаяние, она обретает новое видение мира, который полон «радости, неисчерпаемых возможностей, простора для действия». Но вместе с тем она не решается на разрыв с мужем, как это делает ибсеновская Нора. Она исполнена чувства долга перед тем, кого «взяла в мужа перед всем светом». Ее удерживает и привязанность к падчерице Пэнси.

Роман завершается «открытым финалом». Героиня спешит из Италии в Англию к смертному одру своего кузена Ральфа. Чувствуя себя обреченным из-за тяжелой болезни, Ральф добровольно отказывается от семейной жизни, безответно и преданно любит Изабеллу, демонстрируя редкое великодушие. Там она встречает Гудвуда, который, питая к ней страстное чувство, умоляет ее остаться с ним. Изабелла просит его «пождать» и возвращается в Рим к Озмонду.

Писатель дает понять: это не капитуляция героини, начинается новый этап в ее судьбе. Правда, подобная концовка не всеми была одобрена.

Роман Джеймса «Женский портрет» надо оценивать исходя из особенностей историко-литературного процесса в Англии и США в конце XIX в. Современный читатель не сможет не отметить, как далеко ушло словесное искусство со времени Джеймса в воспроизведении человеческих отношений и сферы любви. Сегодня легко заметить у Джеймса многословие, недостаточный драматизм, то, что писатель обходит плотскую сторону любви, а его герои,

свободные от материальных забот, путешествующие и ведущие светские беседы в гостиных, даже в своей порочности остаются «благопристойными». Все это так. Но для своего времени Джеймс был во многом новатором, он прокладывает путь развитию психологической прозы, обогащению литературной техники. Это объясняет пусть и завышенную характеристику Грэма Грина, писавшего, что Джеймс был «таким же великим в истории романа, как Шекспир в истории поэзии».

Последнее двадцатилетие: поздняя манера

С конца 1890-х годов с выходом романа Джеймса «Пойнтонская добыча» (*The Spoils of Pointon*, 1897) намечается переход к новому творческому этапу, продолжавшемуся примерно два десятилетия. Критики называют его временем поздней манеры Джеймса. В это время выходят его романы «Крылья голубки» (*The Wings of Dove*, 1902), «Послы» (*The Ambassadors*, 1903), «Золотая чаша» (*The Golden Bowl*, 1904), ряд повестей, большое число критических статей, в том числе предисловия, которые он пишет ко второму прижизненному изданию своих сочинений (1907—1909).

Последние годы Джеймса были омрачены уходом из жизни многих близких людей, прежде всего брата Уильяма. После вступления Англии в войну он принял британское подданство (1915), однако завещал, чтобы его прах после кремации был похоронен в Америке. К Джеймсу применимы слова, сказанные им о Флобере, этом «образце романиста»: «Его жизнь от начала и до конца была историей его литературных усилий».

Для произведений Джеймса позднего периода характерны усложненная форма, стилевые эксперименты, символика и аллегории, напряженный интерес к тончайшим движениям человеческой души. Предметом внимания Джеймса становится не окружающая героев жизнь, материальная среда, а ее преломление, отражение в индивидуальном сознании, восприятии. Правда, иногда поиски новых форм и средств выражения становились у позднего Джеймса самоцелью при достаточно узком, камерном содержании. Это, конечно, придавало его книгам налет элитарности, «литературности». Тем не менее в глазах современников он являл собой мастера, «мэтра», владеющего всеми тайнами повествовательного искусства. Он считал, что проникновение в психологию человеческой души — главная писательская задача. Но если в творчестве великих мастеров XIX в. эта задача решалась через открыто осуществленный психологический анализ, если создатель романов и повестей выступал в роли «всеведущего автора», который «прямым текстом» все объясняет читателю о своих героях, — то Генри Джеймс сделал шаг вперед в своей художественной мето-

дологии. От рассказа, комментария он перешел к показу, к тому, что называют драматургическим методом (которым блестяще владел Тургенев). Джеймс стремился через внешнее, через поступки, жесты, манеру высказываний, выражение лица, голос сказать о внутреннем состоянии героя. Его поиски в области психологического романа оказали влияние на развитие этого жанра в XX в., на литературную технику многих писателей.

Теоретик и критик: уроки мастера

Критика. Почти все американские писатели — Ирвинг и Купер, Лонгфелло и Эмерсон, Готорн и Уитмен — размышляли о природе литературного творчества. В истории литературно-эстетической мысли весомы эссе и трактаты Эдгара По о природе новеллы, сущности поэзии. Неутомимо трудился на критической ниве друг Г. Джеймса У. Д. Хоуэллс. И все же Генри Джеймс решительно выделяется среди писателей-соотечественников как по объему, так и по значимости оставленного им литературно-критического наследия. Работа Джеймса-критика шла параллельно с чисто художественным творчеством: Джеймс судил о литературном процессе изнутри. Его статьи, обзоры, предисловия столь многочисленны, что могли бы составить самостоятельное собрание сочинений. Джеймс надеялся стать американским Сент-Бёвом. Его отличали не только тонкость и профессионализм оценок, но и широчайшая эрудиция.

Во времена Джеймса романтизм уже предстал в бледных сочинениях его эпигонов. Жизнь требовала утверждения принципов реалистического искусства; эту задачу и взял на себя Джеймс. Его статьи на литературные темы составили книгу «Французские поэты и романисты» (*French Poets and Novelists*, 1879), а также программные сборники «Искусство прозы» (*The Art of Fiction*, 1885), «Будущее романа» (*The Future of the Novel*, 1899), «Новый роман» (*The New Novel*, 1914) и др.

Важнейшим аспектом методологии Джеймса-теоретика была «саморефлексия», анализ собственного опыта. Он писал предисловия к отдельным томам своего собрания сочинений, разъясняя и комментируя свои замыслы, высказывая суждения по общим вопросам литературы. Особенно значимы в этом плане предисловия к таким романам, как «Американец», «Женский портрет», «Принцесса Казамассима», «Послы», к ряду повестей, вошедших в прижизненное собрание сочинений (1907—1911). Благодаря Джеймсу в США вырос престиж литературной критики. Он ознаменовал качественно новый этап в ее развитии.

Теория романа. Писатель-реалист, Джеймс внес значительный вклад в разработку теории романа, прежде всего его психологи-

ческой разновидности — романа, позволяющего запечатлеть «жизнь сердца» (Стендаль), внутренний мир личности. Трудно переоценить значение его работ, посвященных романному жанру: ведь фактически на протяжении почти всего XIX в. господствующим в США оставался «малый жанр», новеллистический (Ирвинг, Готорн, Эдгар По, Твен, Брет Гарт).

В программной статье «Искусство прозы» Джеймс обосновал значение романной формы, он считал роман выражением личного, «непосредственного впечатления от жизни», определяя ценность полнотой этого впечатления. Роман призван передать «воздух реальности», создать «иллюзию жизни». Он «материя, живая и движущаяся», как любой иной организм, «в ходе его развития будет обнаружена взаимосвязь всех его частей». Для Джеймса значимы не теоретические дефиниции — «романтический роман», «бытовой роман», «роман характеров», «роман положений», а достижение органического единства формы и содержания, а следовательно, верность жизни. «Характеры» немислимы вне «событий», а «события» — вне «характеров». Романы могут быть либо «хорошие», либо «плохие». Единственный вопрос, заслуживающий обсуждения, — это уровень мастерства.

Все это не означает, что Генри Джеймс чуть ли не игнорировал содержательную сторону романа. На этот счет он высказывался с очевидной определенностью, ограждая себя от упреков в недооценке «идеи содержания романа или картины». «Они имеют, — подчеркивал он, — с моей точки зрения, огромное значение, и, если бы я мог сотворить молитву, в ней содержался бы призыв к художнику, как можно более обогащать идеи своего произведения». Ему претят фальшь, сентиментальные стереотипы, неприменный хеппи-энд — счастливый конец, угодный читательским вкусам. Главное — свобода художника, значимость его опыта. «...Иван Тургенев, — отмечал Джеймс, — написал рассказ о глухом крестьянине — трогательную, личную, но простую историю, маленький шедевр... Он задел струну живой жизни, он взглянул в лицо действительности и одержал победу».

Джеймс не устал размышлять над искусством повествования. Здесь он во многом опередил свое время, заглядывал в будущее. Он, в частности, разработал принцип «многосубъектного сознания», связанного с воплощением точек зрения нескольких рассказчиков, которые могут по-разному воспринимать одну и ту же картину. В предисловии к роману «Женский портрет» он писал: «В доме литературы имеется не одно, а множество окон, — число их, впрочем, не может быть установлено, каждое прорезано или еще будет прорезано на обширном фасаде в силу потребностей индивидуального восприятия».

Очень важным для Г. Джеймса был опыт французской литературы — Флобера, Мопассана, Золя. Одним из первых в США он

обосновал значимость наследия Бальзака (статья «Урок Бальзака»). Стремясь взять на вооружение художественные достижения Старого Света, Джеймс был одним из наиболее «европеизированных» американских писателей.

Джеймс и Тургенев. Г. Джеймс был наряду со своим другом У. Д. Хоуэллсом в числе первых американских писателей, пропагандировавших в США русскую литературу, и прежде всего Тургенева, он посвятил ему четыре статьи. Первая — «Иван Тургенев» — была построена как рецензия на повести «Вешние воды» и «Степной король Лир», с которыми Джеймс, не зная русского языка, познакомился в немецком переводе. В статье, в частности, отмечалось: «Тургенев — один из немногих взыскательных к себе художников. Оговоримся сразу: он велик не обилием написанного, а мастерством. Его стихия — пристальное наблюдение». Тургенев прочел рецензию и ответил Джеймсу благодарственным письмом. Между ними завязалась переписка, а затем в 1875—1876 гг. они встречались в Париже, у них сложились дружеские отношения. Следующей работой Джеймса стала рецензия на роман «Новь». Затем он опубликовал еще две основательные работы о Тургеневе. В своей характеристике русского писателя Джеймс делал акцент на своеобразии его манеры, в основе которой «драматургический метод».

Долго живя в Европе, Джеймс болезненно ощущал свой отрыв от родной почвы, Тургенев также подолгу находился за границей, но при этом сохранял прочные связи с Россией. «Его гений был для нас голосом тех неведомых нам масс, — писал Джеймс, — о которых приходится теперь говорить все чаще». Джеймс не прошел мимо художественного опыта Тургенева; считается, например, что в его романе «Женский портрет» ощутимо влияние тургеневской «Нови». Расхожей в литературных кругах сделалась прощательная реплика английского писателя Джорджа Мура: «Джеймс поехал в Европу и стал читать Тургенева, а Хоуэллс остался дома и стал читать Генри Джеймса».

«Возрождение Джеймса». В 40-е годы XX в. началось возрождение интереса к произведениям Джеймса (James Revival). Он сделался исключительно популярен, причем не только у читателей, но и у критиков, нашедших в его наследии благодарнейший материал для филологических исследований. Литература о его творчестве — «джеймсиана» поистине бескрайняя и пополняется все новыми трудами. По словам критика Р. Блэкмура, «богатство чувств, запечатленных в его книгах, их отточенная форма стали неотъемлемой частью читательского и писательского опыта». Среди тех, кто признавал значение Джеймса, были англичане Конрад, Вирджиния Вулф, Грэм Грин, Джойс, американцы Гертруда Стайн, Фолкнер, Хемингуэй; последний считал, что Джеймса следует постоянно перечитывать.

В России Джеймс переводился с 1870-х годов. Затем после довольно длительного перерыва с начала 1970-х годов возобновились интенсивное изучение Джеймса и переводы его произведений.

Литература

Художественные тексты

Джеймс Г. Повести и рассказы. — Л., 1983.

Джеймс Г. Избр. произв.: В 2 т. / Предисл. А. Зверева. — Л., 1979.

Джеймс Г. Женский портрет / Послесл. М. Шерешевской. — М., 1984. — (Сер. «Лит. памятники»).

James Henry. The Complete Tales: In 12 vols / Ed. by L. Edel. — N.Y., 1962 — 1965.

Критика. Учебные пособия

Анциферова О. Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: От истоков к свершениям. — Иваново, 1998.

Анциферова О. Ю. Русская литература и художественные искания американских писателей конца XIX века (Г. Джеймс, У. Д. Хоуэллс, С. Крейн). — Иваново, 2000.

Елистратова А. А. Вильям Дин Хоуэллс и Генри Джеймс // Проблемы истории литературы США. — М., 1964.

Морозова Т. Л. Художественный мир Генри Джеймса // Романтические традиции американской литературы XX века и современность. — М., 1982.

Николюкин А. Американские писатели как критики. — М., 2000.

Селитрина Т. Л. Джеймс и проблемы английского романа (1880—1890 гг.). — Свердловск, 1989.

Селитрина Т. Л. Проблематика и поэтика романов Г. Джеймса 1890-х гг. — Уфа, 1992.

Урнова М., Урнов Д. Литература и движение времени: Из опыта англоамериканской литературы XX века. — М., 1978.

Lawrence D. K. A Bibliography of Henry James. — Oxford, 1982.

Matthiessen F. O. Henry James. The Major Phase. — N. Y., 1963.

Wagen Knecht E. The Tales of Henry James. — N. Y., 1984.

МАРК ТВЕН: СМЕХ И СЛЕЗЫ ЮМОРИСТА

Путь в большую литературу: от Сэма Клеменса к Марку Твену. — В начале 1870-х: социальная тема. — Автобиографическая трилогия: «эпос детства». — «Приключения Гекльберри Финна»: книга, из которой «вышла вся американская литература». — Путешествие в прошлое: история и современность. — Поздний Твен: от юмора к сатире. — Твен-художник: «король смеха». — Твен и XX век: судьба наследия, споры в критике.

При всей своей нищете люди владеют одним, бесспорно могучим оружием. Это смех... Перед смехом ничто не устоит.

Марк Твен

В истории многих литератур есть художники слова, которые с редкой полнотой вобрали в себя дух, менталитет, характер, культуру народа. К Марку Твену, как к немногим его соотечественникам, приложимо понятие «национальный гений». Его называли «Линкольном американской литературы». Уже при жизни Марк Твен стал фигурой легендарной, почти мифологической.



С детства в сознании россиян образ Америки складывается благодаря книгам, кинофильмам и телепередачам. Но в числе самых ранних и дорогих для многих оставалась счастливая встреча с двумя шаловливыми и бойкими американскими сверстниками — Томом Сойером и Гекком Финном. Читая Твена в более зрелом возрасте, мы узнаем, что он не только певец детства, не только искрометный юморист, но и сатирик, и оригинальный мыслитель. Если охватить все его наследие, то глубинная твеновская тема — это Америка, ее судьба, ее пути. «Я глубоко убежден, что будущий историк Америки не может обойтись без ваших книг, так же как историк Франции — без политических трактатов Вольтера» — так с пророческой пронизательностью писал Твену Бернارد Шоу.

Путь в большую литературу: от Сэма Клеменса к Марку Твену

Ганнибал: малая родина. Подлинное имя Марка Твена (Mark Twain, 1835—1910) — Сэмюэл Ленгхорн Клеменс. Он родился в

1835 г. в семье Джона Маршалла Клеменса в деревушке Флорида штата Миссури. Отец Твена, человек образованный, держал бакалейную лавку, но на торговой ниве не преуспел, считался неудачником. Между отцом, человеком суровым, и сыном отношения не сложились. Значительно ближе будущему писателю была мать, рыжеволосая красавица Джейн Клеменс, от которой он унаследовал и свою знаменитую шевелюру, и взрывной нервный темперамент, впечатлительность, эмоциональность.

В 1839 г. Клеменсы перебрались в городок Ганнибал в штате Миссури, что на правом берегу Миссисипи; позднее он был описан под именем Санкт Питерсберг в романах о Томе Сойере и Геке Финне. Это была малая родина писателя, нежно им любимая. «Рай для мальчишек», как он ее называл.

После кончины отца 12-летний Твен оставил школу и был вынужден зарабатывать на жизнь. Это был удел многих американцев, тех, кого называют *self-made man*. Юноша, в котором уже смутно бродили литературные импульсы, несколько лет провел «на колесах» в качестве кочующего наборщика в разных городах страны. В свободное время Твен запоем читал, испытывая неодолимую тягу к сочинительству. Наконец кочевой, неустроенный быт, постоянные скитания стали ему в тягость.

Миссисипи: лоцманские годы. Заветным желанием Твена было сделаться лоцманом на Миссисипи. Там его взял к себе в ученики один из признанных авторитетов лоцманского дела Горас Биксби, у которого будущий писатель прошел неоценимую выучку. Лоцман должен был шестом измерять глубину реки, помогать вести пароход по фарватеру. Видимо там, на Миссисипи, родился литературный псевдоним писателя Марк Твен, что означает «мерка два». Это был обычный возглас лоцмана. Писатель отдал Миссисипи четыре года: два года он был учеником, а еще два самостоятельно плывал на больших пароходах. Изучил реку вдоль и поперек на протяжении почти двухсот миль. В 1861 г. с началом Гражданской войны он оказался мобилизован в армию южан, но пробыл в ней около трех недель, так как заболел. К 1858—1861 гг. относятся и его первые литературные опыты.

Невада и Калифорния: журналистский и литературный дебют. Оставив армию, Твен подался в Неваду, где его старший брат Орион служил секретарем губернатора штата. Там Твен в течение примерно полугода (с января по август 1862 г.) работал на серебряных рудниках. Обогатиться ему не удалось, но он продолжал приобретать другое богатство — знание жизни.

В середине 1862 г. Твен приступает к сотрудничеству в выходившей в городке Вирджиния-сити газете «Территориэл энтерпрайз». Как журналист Твен считал, что его функция — распространять правду, точнее, достоверную информацию, искоренять ошибки и предрассудки, образовывать людей, возбуждать потребность в ре-

формах, повышать уровень общественной морали и нравственности. Это, конечно, не означало, что Твен благодушно верил в то, что вся журналистика вдохновлена столь высокой миссией. В его сочинениях направлено немало язвительных, иронических стрел в адрес недобросовестных газетчиков. И сегодня актуальны слова Твена: «В современном обществе печать — это колоссальная сила. Она может создать и испортить репутацию любому человеку. Ничто не мешает ей назвать лучшего из граждан мошенником и вором и погубить его навеки».

Но Твен не был бы писателем-демократом, приверженным ценностям американской системы, если бы он игнорировал положительные стороны прессы: у серьезной газеты есть такие прекрасные качества, как правдивость, смелость, нетерпимость к лжи. А это необходимо для здорового гражданского общества.

Твен-журналист взял на вооружение важный закон газетчика: материал следует подавать ярко и броско. Как газетчик он привык к тому, что воздействовать на читателя уместно не только логикой рассуждений, но и суммой накопленных фактов и документов. И это объясняет монтирование в текст твеновских новелл, памфлетов документального материала. Твен также освоил профессию лектора: ими считались популярные в США мастера устного, нередко окрашенного юмором рассказа, выступающие перед аудиторией. Приемы и манера лектора оказали влияние на стиль Твена-писателя.

В Калифорнии Твен, журналист и репортер, стал пробовать свои силы и как беллетрист. В 1865 г. он начинает сотрудничать в местных литературных журналах «Золотой век» (Golden era) и «Калифорниец» (Californian). В Калифорнии же Твен вошел в местное литературное общество, наиболее значимой фигурой в котором был Брет Гарт (1836—1902). Там сошлись пути двух знаменитых писателей, начались их дружеские отношения, осложненные соперничеством и завершившиеся разрывом. Но на раннем этапе Брет Гарт выступал в роли литературного наставника Твена, давшего ему полезные уроки мастерства, помогал в работе над формой литературного произведения.

В отличие от своих маститых современников Генри Джеймса и У. Д. Хоуэллса, обогащенных университетской гуманитарной подготовкой, Твен осваивал щедрый, неотшлифованный пласт «сырой» народной жизни, быт фронтирсменов, рабочих, лесорубов, горняков. Известность Твена началась с публикации юмористического рассказа «Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса» (The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County, 1865).

Работа журналистом в Неваде, а затем в Калифорнии, безусловно, профессионально обогатила Твена. И все же поденный труд начинал его утомлять. Точнее, он уже перерос газетные рамки. В 1867 г. Твен приезжает в Нью-Йорк, издает томик своих расска-

зов и фельетонов. К этому времени юморист с Дикого Запада успел обратить на себя внимание на Востоке, который считался американским культурным очагом, но явно нуждался в притоке свежих сил, а главное — самобытных талантов.

В российском твеноведении закрепилась традиция выделять три основных периода в творчестве писателя: первый — с середины 1860-х годов до начала 1880-х годов; второй — от начала 1880-х годов до середины 1890-х; третий — последние полтора десятилетия жизни Марка Твена.

Юморист с «Дикого Запада». В ранних произведениях Твен выступает как художник, аккумулировавший наиболее самобытные элементы американского юмора. Он был органично связан с фольклором американского Запада, который бытовал в условиях фронта, являясь живым элементом культуры простых людей, грубоватых, занятых тяжелой физической работой, далеких от рафинированной духовной жизни Востока. Важным аспектом мироощущения фронта сделалась богатая и оригинальная мифология, мощно воздействовавшая на американскую культуру в целом.

Устное народное творчество, поначалу бытовавшее лишь в исполнении рассказчиков, позднее проникло на страницы периодических изданий, стало закрепляться в письменной форме. В фольклоре выделялись как героическое, так и комическое начало. Народная фантазия вызвала к жизни ряд сюжетов, выросших из реальных событий, героев, имевших исторические прототипы.

Так, Джим Бриджер, (1804—1831), фронтирмен, торговец мехами, путешественник, знаток индейских языков, обрел героико-мифологические черты. Популярен эпизод, когда в прериях 70 дней шел снег, погибли стада бизонов. Бриджер откопал их из-под толстого слоя снега, поместил в соленое озеро Солт-Лейк и обеспечил себя, таким образом, солидным запасом мяса. Героем многих легенд, бытовавших в среде лесорубов в краю Великих Озер, был Поль Беньян, гигант лесоруб, совершивший немало славных деяний. Ему приписывают сотворение Большого каньона и Ниагарского водопада.

С годами героические сказания пропитываются юмором, в них усиливается пародийное начало. Среди комических персонажей фольклора доминировало несколько устойчивых «масок»: это доморощенный философ-янки, ловкий, изворотливый, продувная бестия; хвостун из пограничной глухомани; наконец, менестрель — белый, загримированный под черного, исполнитель негритянских мелодий, песенок-шутки. Особой популярностью пользовался «хвостовской юмор», в основе которого — принципы гротеска, карикатуры. В дальнейшем юмор фронта сближается с реалиями обыденной жизни. Складывается такая его форма, как анекдот, который фактически охватывает все стороны жизни людей. Персонажи фронтирского анекдота предстают в шар-

жированном виде, что во многом определяет специфику американского юмора, не лишённого определенной грубоватости.

Ранние рассказы. В 1860—1870-е годы Твен написал самые знаменитые свои рассказы. В 1865 г., обобщая свой опыт в очерке «Об искусстве рассказа» (*How to Tell a Story*), он писал: «Юмористический рассказ — это жанр американский... Эффект, производимый юмористическим рассказом, зависит от того, как он рассказывается, тогда как воздействие комического рассказа и анекдота зависит от того, что в нем рассказано. Юмористический рассказ может тянуться очень долго и блуждать вокруг да около, пока это ему не прискучит, и в конце концов так и не прийти к чему-то определенному... Юмористический рассказ — это в полном смысле слова произведение искусства, искусства высокого и тонкого». По мнению писателя, искусство устного юмористического рассказа родилось в Америке. В 1988 г. в США вышла «Библиотека юмора Марка Твена», в которой было представлено около пятидесяти авторов, в том числе и сам Твен.

Твенские юмористические рассказы искрятся остроумием, фантазией, в них жизнерадостная стихия комизма, бурлеска, пародии. В них — мир, исполненный бурного веселья, взрывов энергии. В нем все гиперболично, свежо, неожиданно. Сиамские близнецы ведут себя как скандалисты; покойник, восстав из гроба, усаживается рядом с кучером, чтобы в последний раз увидеть друзей; отправляясь в рай, *Стормфильд* вступает в состязание со встретившейся ему кометой. Ничего подобного не знала американская литература. Каноны, штампы, правила «хорошего тона» рушатся, побежденные жизнерадостным смехом Твена. Обладая мощной фантазией, способностью к самым неожиданным ассоциациям, Твен умеет выстроить остроумнейший сюжет буквально из «ничего» («Мои часы», «Разговор с интервьюером», «Режьте, братцы, режьте» и др.). Неслучайно образцы твенского юмора входили в репертуар мастеров художественного слова, звучали со сцены. Но за, казалось бы, абсурдными ситуациями и коллизиями просвечивает серьезное социальное содержание: объектом осмеяния становится и невежество журналистов («Как я издавал сельскохозяйственную газету», *How I Edited an Agricultural Paper*), и ожесточенная конкуренция на ниве «свободной» печати («Журналистика в Теннесси», *Journalism in Tennessee*), и фабрикация фантастического «компромата» как средства предвыборной борьбы («Как меня выбирали в губернаторы», *Running for a Governor*); издевательства над китайцами («Друг *Голдсмита* снова на чужбине», *Goldsmith's Friend Abroad Again*). В этих рассказах Твен демонстрирует арсенал приемов, заложенных в американском юморе: гротеск, шарж, сгущение красок, комическое преувеличение, нарочито серьезный тон при изложении смешных вещей. Эти приемы, а также всепронизыва-

ющая ирония стали с той поры основными приметамы самобытного твеновского стиля.

«Простаки за границей». Вскоре после переезда в Нью-Йорк Твен получает лестное предложение в качестве корреспондента двух газет «Альта Калифорния» и «Нью-Йорк трибюн» отправиться на пароходе «Квакер-сити» в туристический вояж по Европе. Впервые Твен увидел Старый Свет. Путешественники побывали во Франции, в Италии, Греции и Турции, в Северной Африке. Проплыв по Черному морю, сделали остановку в Крыму и Одессе. В Ливадийском дворце в Крыму американцы были приняты императором Александром II. От имени соотечественников Твен составил приветственный адрес царю, в котором выражал благодарность России за позицию по отношению к северянам в Гражданской войне.

Книга «Простаки за границей» (The Innocents Abroad, 1869) открыла серию произведений Твена документально-очеркового характера. «Простаки за границей» относятся к жанру путевого дневника, так называемого «треволога». Впрочем, у Твена, далекого от литературных канонов, мы не находим эту форму в ее «чистом» виде: дневник путешествия сочетается с историческими экскурсами, публицистическими отступлениями, анекдотами и комическими эпизодами.

Основная тема книги — сопоставление Европы и Америки, Старого и Нового Света, двух культур, двух цивилизаций, ведь сравнение — лучшая форма познания. Эта тема органична для американской литературы XIX в.: трудно назвать писателя, который бы к ней не обращался. Среди них — В. Ирвинг и Ф. Купер, Г. У. Лонгфелло и Н. Готорн и, конечно же, такие современники Твена, как Генри Джеймс и У. Д. Хоуэллс. Сопоставляя европейцев и американцев, они стремились понять, в какой мере должен быть усвоен опыт Старого Света и в чем своеобразие «американского пути».

В книге Твена отразилась оптимистическая атмосфера послевоенной Америки. В ней интересна фигура главного героя, «простак», «американского Адама», человека, по-детски непосредственного, комически простодушного. Это — фигура крайне важная для всего творчества Твена. «Простак» — своеобразная маска, в которой иногда проглядывают и автобиографические черты. Американские писатели до Твена, как правило, демонстрировали свое восхищение европейской культурой. Твенский «простак», сталкиваясь с памятниками старины в Европе, выказывает обезоруживающую неосведомленность, задает «детские» вопросы. Старый Свет видится ему чуть ли не кладбищем всяких реликтов и раритетов. Но взгляд Твена на Европу, полемически заостренный, конечно же, не сводится к демонстрации простодушия и необразованности «простаков», которые нередко комичны в своем праг-

матизме и даже во сне не забывают о деньгах. Но в глазах Твена культурная «неотшлифованность» простака компенсировалась тем, что писателю так импонировало: энергией и американским «здравым смыслом». Простак полагал Европу вчерашним днем, а исторические перспективы связывал с Америкой, с Новым Светом, олицетворявшим надежду мировой цивилизации.

В начале 1870-х: социальная тема

Годы в Хартфорде. Во время путешествия на «Квакер-сити» Твен подружился с Чарльзом Ленгдоном, сыном Джарвиса Ленгдона, миллионера, углепромышленника, входившего в клан самых влиятельных людей Америки. Твен познакомился с семьей Чарльза, отцом и сестрой Оливией, хрупкой, красивой девушкой. В 1870 г. состоялась свадьба Твена и Оливии. Год спустя молодые переехали в Хартфорд (штат Коннектикут) — культурный центр на востоке США. Здесь Твен входит в круг местной культурной элиты, поддерживает контакты с писателями Гарриет Бичер-Стоу, Чарльзом Уорнером, священником Джозефом Твичелом.

Семейная жизнь Твена была вполне благополучной. Писатель был человек домашний, преданный своим близким. Его первенец, Ленгхорн, появился на свет слабым и вскоре умер. Затем родились три дочери: Сюзи, Джин и Клара, которых Твен безумно любил.

Твен в глазах своих соотечественников был эталоном успеха, воплощения американского мифа. В 1880 г. писатель получил письмо от одного школьника. В классе было задано сочинение на тему «Кем бы я хотел быть?». Школьник написал, что хотел бы стать Марком Твенном.

В Хартфорде Твен оказался в элитарном обществе. Значительным было влияние на него Оливии, женщины тонкой, образованной, с отчетливо выраженными пуританскими эстетическими ориентирами. Оливия была своеобразным домашним «цензором» Твена, «приглаживала» его тексты, настаивала на купировании всего «грубого», являющегося вызовом канонам «джентильности». Под влиянием семьи Ленгдонов вчерашний фронтисмен был обязан являть и в жизни, и в творчестве респектабельность. В 1881 г. его расходы превысили 100 тыс. долларов в год (сумма, которую он уже не мог компенсировать литературными гонорарами). Тогда Твен, по примеру некоторых новых знакомых, не счел для себя зазорным испытать силы в предпринимательстве и основал издательскую фирму.

Однако, оценивая судьбу Твена в «контексте Ленгдонов», надо помнить и другое: и отец семейства, и его домочадцы были убежденными аболиционистами, и это положительным образом повлияло на Твена, человека с «южным» воспитанием.

«Налегке». Первая книга Твена, написанная в Хартфорде, — «Налегке» (*Roughing It*, 1872). Это документальное повествование о его двухгодичном пребывании в Неваде. Книга скомпонована из двух частей, которые, в свою очередь, делились на главы общим числом около 80, а те дробились на мелкие эпизоды. Структура была незамысловатая и диктовалась хронологией.

Книга открывалась подробным описанием путешествия Твена с братом Орионом на Дикий Запад. Брат назначен секретарем губернатора территории Невада, а Твен выполняет роль секретаря брата. Оба — типичные американцы своего времени, энергичные и предприимчивые. Твен и его приятель Хигби, увлеченные серебряным «бумом», жаждут найти месторождение драгоценного металла и разбогатеть. Они живут в поселке горняков, спозаранку спешат в горы, перелопачивают горы руды в надежде увидеть вожделенные золотые и серебряные блестки. Несколько раз Твен и Хигби близки к успеху. Но в итоге терпят неудачу.

В книге Твен предстает художником, обладающим фотографической памятью и острой наблюдательностью: перед нами поток подробностей, эпизодов, лиц. Но Твен уже не репортер, а мастер слова. За юмористической манерой повествователя обнажаются отнюдь не смешные стороны старательского быта и фигуры тех, кого Твен иронически называет «цветом человечества». «В разгар нашего бума, — читаем мы, — порок расцвел пышным цветом. Кабаки ломались от клиентов, не говоря о полицейских участках, игорных притонах, публичных домах и тюрьмах». Твен продолжает шлифовать свою художественную манеру, искусство схватывать комическую, юмористическую сторону жизненных реалий.

«Позолоченный век». Закономерно, что после книги, посвященной невадским годам, Твен обратился к современной ему Америке. Его первый роман «Позолоченный век» (*The Gilded Age*, 1873) имел многозначительный подзаголовок «Повесть наших дней». Твен писал не один, а в соавторстве с Чарльзом Дадли Уорнером (*Charles Dudley Warner*, 1829—1900), к тому времени уже известным писателем. Уорнер заметно уступал Твену в оригинальности и таланте, что определило заметную неровность книги. Роман состоит из двух частей и 63 глав; материал между соавторами был разделен примерно поровну.

Роман сложен по композиции, в нем несколько сюжетных линий, позволяющих очертить широкую панораму общественно-политической жизни Америки в начале 1870-х годов. Как показал анализ текста, перу Уорнера принадлежат привлекательные и благородные персонажи, описание мелодраматических ситуаций. Однако самое запоминающееся и интересное в романе — это сатирические сцены и образы, в которых чувствуется почерк Твена-юмориста, уже склонного к сатирической ретуши.

Перу Твена мы обязаны появлением в романе двух наиболее выразительных персонажей, которых можно отнести к безусловным художественным открытиям. В них отразился «позолоченный век» с его иллюзиями и спекулятивной горячкой.

Первый — полковник Селлерс. Его прототипом послужил дядя Твена Джеймс Лемптон, неисправимый фантазер. Селлерс сложная и неоднозначная фигура. Он заморожен иллюзиями, мечтами об успехе, что слабо соотносится с реальностью. Ему кажется, что вот-вот он ухватит жар-птицу удачи, обогатится миллионами, благодетельствует все человечество, и конкретно — своих родственников. Но на практике его прожекты оборачиваются тем, что семья Селлерса влечит полунищенское существование и «кормится» уверениями полковника в том, что вареная репа и холодная вода — диетическое и в высшей степени калорийное питание...

Второй персонаж — сенатор Дильворти, крупномасштабная фигура многоопытного и циничного политика, рядящегося в одежды «слуги народа». Одним из прототипов Дильворти был сенатор штата Канзас — Помрой, стяжавший недобрую славу своим лихоимством. Вообще, за махинациями, описанными в романе, просвечивают реальные скандалы, потрясшие Америку начала 1870-х годов. Дильворти — человек бессовестный, квинт-эссенция пороков американской политической кухни, демагог, эксплуатирующий простодушие и незрелость своих избирателей. Планы Дильворти, однако, терпят крах благодаря вмешательству сенатора, наделенного говорящей фамилией Нобл (благородный). Хотя Дильворти уличен в подкупе, он выходит сухим из воды.

Один из важных эпизодов — обстоятельства, связанные со строительством несуществующего города Наполеона и законопроектом о финансировании негритянского университета. В романе несколько красноречивых сцен, обнажающих «механику» законотворческой работы, выгодной финансовым кругам. Конечно, Твен демонстрирует критический подход к некоторым сторонам американского образа жизни. Но он проистекает из глубинной веры писателя в демократические принципы. Твен ценил предприимчивость, энергию и оптимизм соотечественников. В предисловии к лондонскому изданию «Позолоченного века» он писал: «В Америке почти у каждого человека есть своя мечта, свой излюбленный план, который позволит ему возвыситься как в смысле общественного положения, так и материального благополучия».

«**Великая революция в Питкерне**». С 1870-х годов Твен начинает задумываться над некоторыми проблемами, связанными с американской системой. При этом писатель вторгается в новую для себя сферу литературной утопии, которая перерастает в свою про-

типоволожность — антиутопию (хотя считается, что этот жанр был открыт в XX в.). Таков рассказ «Великая революция в Питкэрне» (The Great Revolution in Pitkairn, 1879). Перед нами — один из вариантов «робинзонады».

Писатель отталкивается от реального эпизода: экипаж взбунтовавшегося английского корабля «Баунти» высаживается на острове Питкэрн в Тихом океане и основывает там своеобразную колонию. Долгое время жители острова пребывают в скромном патриархальном состоянии, пока на Питкэрне не появляется американец Батериорт Стейвли, который и начинает сеять семена раздора и недовольства. С помощью интриг и демагогии, а также модного призыва к объединению людей, он убеждает граждан острова в необходимости сбросить «английское иго», хотя никто в этом не чувствует потребности. В результате происходит «великая революция», на острове создается «свободное и независимое государство». Каковы же итоги? Во главе крошечного государства становится Батериорт I, император острова; начинаются «имперские реформы», в результате чего появляется придворная знать, слой привилегированного чиновничества, титулованная аристократия, увеличивается армия. Страна разоряется. Этим пробует воспользоваться некий «социал-демократ», который неудачно пытается убить императора. Возмущение народа имеет своим результатом падение власти императора, которого вместе с «социал-демократом» сначала осуждают на пожизненную каторгу, позднее замененную на «пожизненное отлучение от церкви». Питкэрн же возвращается к прежнему состоянию.

Утопическая сюжетная схема служит Твену реализацией его тезиса: ловкие демагоги, ниспровергатели и «реформаторы», обещающая всеобщее благоденствие, лишь накладывают на людей новую узду.

«Старые времена на Миссисипи». Логика творческого пути Твена, как это уже стало очевидным в 1870-е годы, состояла, в частности, в том, что за книгой художественной следовала книга очерково-документальная. При этом менялась и сама их тональность: писатель не только переходил к новой манере и форме, к новой теме, но и погружался в новые настроения. После романа «Позолоченный век», насыщенного политической злободневностью, Твен в небольшой очерковой книге «Старые времена на Миссисипи» (Old Times on the Mississippi, 1875) возвращается к мемуарной прозе (уже опробованной в книге «Налегке»). Он уходит от современности в прошлое, в доневадскую пору своей жизни. Для Твена, отметившего сорокалетие, было значимо и волнительно это эмоциональное путешествие в юность, в памятные годы лоцманства на великой реке.

В повести главенствует образ Миссисипи, «ключевой» для всего твеновского космоса. «Огромная Миссисипи, величавая, великолепная Миссисипи в милю шириной, катит свои воды, сверкая на солнце: на другом берегу — густой лес». Подобных пейзажных

зарисовок реки, пленяющих поэтичностью, немало в этой книге писателя.

Твен вспоминает свою молодость. Сбывается его мечта: он попадает на свой первый пароход «Поль Джонс». Начинает овладевать нелегким искусством лоцмана, пользуясь суровой, требовательной и одновременно отеческой заботой мистера Б.; это, конечно же, Горас Биксби, его наставник, который был к этому времени жив и продолжал плавать. Так, герой, «щенок», впитывает в себя главное наставление мистера Б.: «Лоцманом можно стать только так: надо всю реку выучить наизусть». Этот процесс небыстрый, трудный и одновременно увлекательный. Твен не упускает всей гаммы ощущений «щенка», проходящего «воспитание чувств», накапливающего опыт: описаны его тревоги, страхи, наконец, осознание ответственности за судьбу парохода, пассажиров, когда ему доверяют стать за штурвал. Так создается своеобразный «эффект присутствия»: читатель как бы находится рядом с героем, ощущает ритм работы, понимает его душевное состояние. И здесь Твен, конечно, до мозга костей американец, который высоко ставит смекалку, инициативу, трудолюбие своих соотечественников.

«Работа — самая величайшая радость в мире», — делился Твен с близкими ему людьми. В этом — жизненная философия Твена и его писательское кредо. В творческом методе писателя присутствует романтическое начало: любовь к труду соединена с любовью к природе, олицетворяющей свободу. Это придавало особую притягательность профессии лоцмана. «Лоцман в те дни был единственным, ничем не стесненным, абсолютно независимым представителем человеческого рода», — убежден Твен. Апология труда лоцмана у Твена — это гимн свободе, творческой деятельности, «естественной» жизни. В этом — предвосхищение глубинных мотивов его автобиографической трилогии.

Автобиографическая трилогия: «эпос детства»

В середине 1870-х годов намечается переход Твена к новому этапу художественного развития. Это примерно двадцатилетие, завершившееся в середине 1890-х годов: оно было плодотворным для Твена. Главным же его достижением и вершиной стала автобиографическая трилогия: «Приключения Тома Сойера» (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876), «Жизнь на Миссисипи» (*Life on Mississippi*, 1883) и «Приключения Гекльберри Финна» (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1884). Трилогия отвечала мироощущению Твена, его художественному темпераменту.

Всего оригинальнее он оставался в воспроизведении эмоциональных ощущений, чувств, поступков, живых впечатлений, в свободной ассоциации; это давалось ему лучше, чем строгая ком-

позиция и философские умозаключения. Твена называли «человеком детства». Оно было ему дорого, ассоциировалось с независимостью, вольностью, растворением в природе. Острое ностальгическое чувство никогда не покидало Твена. Погружаясь в мир детства, он уходил от столь болезненных для него проблем современности, которую воспринимал со все большим неодобрением. Детство оставалось «естественным состоянием», когда торжествовали добрые начала.

«Приключения Тома Сойера». Романы о Томе Сойере и Геке Финне, ставшие духовными спутниками поколений подростков, автобиографичны. Но как бы ни были точны воспоминания Твена, они обогащены его писательской фантазией. В «Томе Сойере» налицо замечательные черты твеновского стиля: юмор, лиризм, фантазия.

Щедрость деталей и подробностей, рассыпанных уже в первом романе о Томе Сойере, делает повествование осязаемо достоверным. И это органично: в книгах воспета поэзия детства. Вспомним хотя бы прелестный разговор Тома с божьей коровкой, поднявшейся на высоту травяного стебля: «“Коровка, коровка, лети-ка домой, в твоём доме пожар, твои дети одни”». Божья коровка сейчас же послушалась, полетела спасать малышей, и Том не увидел в этом ничего удивительного: ему давно было ведомо, что божьи коровки всегда легкомысленно верят, если им сказать, что в их доме пожар, и он уже не раз обманывал их, пользуясь их простотой». Одна эта подробность «портретирует» ребенка убедительнее специальных психологических штудий!

Уже первая часть трилогии явила новое слово в литературе. Твен полемически направил свой роман против фальшивой уныло-назидательной детской беллетристики, в которой в духе «джентильной» традиции фигурировали ходульные «хорошие» и «плохие» мальчики и девочки. По меткому определению одного из критиков, дети в нравоучительных книгах были так же похожи на реальных малышей, как выпотрошенные цыплята на витрине магазина, на желтые комочки, весело бегающие на зеленой лужайке. Пародией на «хорошего мальчика» стал образ Сиды, сводного брата Тома Сойера. Еще ранний Твен пародировал фальшивые стереотипы, насаждавшиеся в «книжках для воскресных школ» в «Рассказе о дурном мальчике» (*The Story of the Bad Little Boy*, 1865) и «Рассказе о хорошем мальчике» (*The Story of the Good Little Boy*, 1875).

В «Томе Сойере» Твен отталкивается от конкретных фактов, художественно преображенных. В городе Санкт-Петербурге легко угадывается Ганнибал 1840-х годов, еще до Гражданской войны. В тете Полли — черты матери Твена. Том Сойер имеет прототипами сразу трех мальчиков — знакомых Твена; этот образ отчасти автобиографичен.

Том с его «массовым» американским именем — живой, шаловливый подросток, деловитый и одновременно, как и свойственно его возрасту, фантазер и романтик. Твен воспринимает мир широко открытыми, наивными глазами своего героя. События пропущены через восприятие Тома, его подростковый менталитет. А потому, казалось бы, тривиальные события (окраска забора Томом или появление щенка в церкви во время проповеди, разговор с Гekom о дохлой кошке или удаление у Тома молочного зуба) превращаются в значимые эпизоды. И взрослый мир видится по-детски: он скучный, пресный, состоящий из запретов.

Это «включение» читателя в мир детства достигается во многом благодаря «эффекту присутствия». Опуская экспозиционные описания, Твен с первых же строк романа погружает читателя в атмосферу книги. Мы как бы находимся рядом с Томом, который спасается от придирок и нотаций тети Полли; дает коту Питеру лекарство; скучает во время проповеди в церкви; томится на уроках; играет в пиратов; совершает набег на пикник учеников воскресной школы; влюбляется в свою одноклассницу Бекки Тэчер, тоскует во время ее отлучки и великодушно берет на себя ее вину; осуществляет своеобразную «робинзонаду» на острове вместе с приятелями Гekom Финном и Джо Гарпером. Все это воспроизведено конкретно и наглядно.

Поэтика романа. В заголовке романа не случайно присутствует слово «приключения». Здесь очевидна переключка с английскими романами XVIII в. (Дефо, Филдинга, Смоллета), которые импонировали Твену даже в большей мере, чем современная проза. В романе о Томе Сойере непросто вычленишь четкий сюжет, интригу. Искусство композиции — явно несильная сторона Твена. Роман выстроен как цепь эпизодов, иногда даже беспорядочных; но в этом есть свой резон, ибо они как бы соответствуют детскому сознанию Тома, его непоседливости, импульсивному темпераменту. Вместе с тем в череде событий все же прочерчиваются три главные истории, которые постоянно «перебиваются» не связанными с ними эпизодами: эта детская наивная любовь Тома и Бекки Тэчер (подобного чувства еще никто до Твена не описывал); убийство на кладбище; поиски клада. Сама калейдоскопичность эпизодов и сцен — своеобразное зеркало «алогичности» детского сознания, его обаятельной непосредственности. На наших глазах разворачивается открытие ребенком пока еще светлой реальности. Она — радужна, в ней есть место играм, фантазиям и шалостям. Даже первая детская любовь Тома и Бекки, радостная и поэтичная, напоминает игру.

Значительный повествовательный пласт романа — детские диалоги, очаровывающие читателя подлинностью, воспроизведением живой детской речи.

«Жизнь на Миссисипи»: гимн великой реке. В 1882 г. Твен совершил плавание по Миссисипи: он не был на реке своей юности почти четверть века — с середины 1850-х годов. На этот раз он путешествовал как прославленный писатель, «национальное достояние», окруженный всеобщим вниманием. Несколько раз поднимался в капитанскую рубку, заново испытывал себя в роли «рыцаря штурвала». И даже повстречал пароход, названный в его честь, — «Марк Твен».

Итогом поездки стала книга «Жизнь на Миссисипи», оригинальная, хотя и неровная, аналогов которой еще не было в американской литературе. Как уже не раз случалось у Твена, жанровая природа книги выражена нечетко. Это произведение, в основе которого лежит очерково-документальное начало. Оно свойственно Твену, тяготевшему к свободной, импровизационной форме: наблюдения, зарисовки прослаивались размышлениями, публицистическими отступлениями, авторскими оценками, наконец, цифровыми статистическими вкраплениями.

В предисловии Твен подчеркнул общенациональную масштабность и значимость выбранной тематики: «...Бассейн Миссисипи — остова нации. Все другие регионы страны — только члены, важные не столько сами по себе, сколько своим отношением к остову... А она, река, подобна живому организму — со своим нравом, мощью, энергией... Перед нами жизнь реки и людей, с ней связанных».

Это своеобразная энциклопедия сведений и знаний о Миссисипи. Первая часть книги, главы с 1-й по 21-ю вбирают в себя текст книги «Старые времена на Миссисипи». Фактически вторая часть книги начинается с главы 22-й, с рассказа Твена о новом путешествии по великой реке. Во время плавания от Сент-Луиса до Нью-Орлеана он убеждается, как потускнели прежняя романтика жизни на реке, романтика лоцманской профессии. Бледнеет веселость ранних глав. Анекдоты, разного рода истории из «речной жизни», описания прибрежных городов перемежаются весьма критическими зарисовками «южных» нравов, яростной вражды между аристократическими семействами. Этот мотив получил развитие в «Геке Финне», в эпизодах феодальной свары между Гренджерфордами и Шефердсонами.

Творческая история многих произведений Твена неординарна. Со временем обнаруживаются неизвестные фрагменты текста, заготовки, части произведения, подвергшиеся сокращению. Твеноведов подстерегают неожиданные находки и открытия. Так, в 1944 г. был выпущен полный текст книги «Жизнь на Миссисипи». И тогда выяснилось, что в прижизненном издании книги в ней были купированы отдельные куски, даже целые главы. Например, подверглись «усечению» фрагменты, содержащие нелицеприятные оценки некоторых сторон американской действительности.

«Приключения Гекльберри Финна»: книга, из которой «вышла вся американская литература»

«Приключения Гекльберри Финна» (1884) не только высшее достижение Твена-художника, но и произведение, входящее в канон мировой классики. Этот роман — одно из ключевых произведений в истории американской литературы, в нем были «запрограммированы» многие ее темы и мотивы. В процессе работы над романом, которому Твен отдал с перерывами почти десять лет труда и который завершил в почти пятидесятилетнем возрасте, углубилось мировоззрение писателя, расширился его художественный и жизненный опыт. Твен, которого критики упрекали в импровизационности, беспорядочности манеры, выстроил четкую романную структуру, добился высокого мастерства в языке, в частности в описании природы, создании речевых портретов.

Особенности композиции и сюжета. Книгу о Геке Финне писатель открывает уведомлением читателю о заключительных событиях, имевших место в «Томе Сойере». В основе «Гека Финна» живой, увлекательный сюжет. События происходят примерно за 10—15 лет до крушения рабства: это объясняет главную сюжетную коллизию романа. В «Томе Сойере» место действия — заштатный провинциальный городок. В «Геке Финне» дана емкая американская панорама. Углубляется и психологизм Твена: в «Томе Сойере» повествование ведется от третьего лица, в «Геке Финне» — от лица протагониста, что позволяет не только прочувствовать события, но и показать внутренний мир героя. Твену удалось проследить эволюцию характера Гека, что придает книге черты «романа воспитания». Прототипом Гека Финна считается приятель Твена в детские годы Том Бланкеншип, который был старше его на 4—5 лет.

Сюжет романа позволил включить в повествование как широкие картины жизни, так и пеструю галерею характеров. В жанровом плане роман можно считать также «эпосом дороги». Это своеобразный жанр путешествия, движения героя по дороге жизни, в пространстве и времени, классическим образцом которого является сервантесовский «Дон Кихот». Подобная композиционная структура лежит в основе ряда английских романов XVIII в., сочетающих элемент приключения и путешествия (Филдинг, Смоллет); сохраняет она свою жизненность и в XIX в. («Дон Жуан» Байрона, «Пиквикский клуб» Диккенса, «Мертвые души» Гоголя). У Твена «дорогой» становится Миссисипи, средством передвижения — плот, на котором плывут Гек и Джим. Грязные, «словно болото», прибрежные городки, где разворачиваются главные приключения героев, предстают как средоточие социальных проблем и далеки от того образа идиллической Америки, который возникал в книге о Томе Сойере.

Образ Гека Финна, сорванца, находчивого, деятельного и смышленного, врежется в память. Его имя обрело нарицательный смысл. Гек — одна из самых замечательных классических фигур в американской литературе. Приключения Гека, если сравнить его с Томом Сойером, серьезнее и драматичнее.

С первых же страниц намечается глубинная тема свободной, вольной жизни, раскрывающаяся в сюжетных перипетиях романа.

Судьбу Гека определяет поведение его отца, горького пьяницы, в описании которого Твен не щадит мрачных красок. Отношения между сыном и отцом, заточившим Гека в свою хижину, наподобие тюрьмы, накаляются. Геку не остается ничего иного, как, инсценировав собственное убийство и ограбление, укрыться на острове Джексон.

Новый поворот сюжета — судьбоносная встреча Гека с негром Джимом, который сбежал от сердобольной вдовы Уотсон: ее «гуманность» не устояла перед ценой в восемьсот долларов, предложенной за чернокожего.

Начинается их вояж на плоту движением вниз по течению: Гек и Джим надеются спуститься до реки Огайо, а затем добраться до «свободных» штатов. На плоту и во время отлучек на берег разворачивается цепь необычных событий. Герои то расстаются, то вновь находят друг друга. Когда они достигают рабовладельческой территории, тревога Джима растет. Но и Гека не оставляет страх: ведь он помогает беглому рабу. Спасая Джима, он чувствует порой стыд, его «грызет совесть», он называет себя «негодяем» и «подлецом». Он пишет письмо вдове Дуглас, чтобы «очиститься от греха». Но потом рвет его. Он не предаст Джима, даже если ради этого ему уготовано «гореть в аду».

События, происходящие по мере движения плота вниз по реке, как правило, социально значимы. Они приоткрывают темные, зачастую трагические стороны американской действительности: едва ли не каждый эпизод вносит что-то новое в понимание Геком жизни.

Так герой знакомится с, казалось бы, ушедшими в прошлое нравами «южной» аристократии, заставляющими вспомнить феодальные столкновения на почве мести. Утонченные Гренджерфорды вот уже многие годы втянуты в незатишающую смертельную вражду с не менее знатным родом Шефердсонов. Очередная вспышка взаимного насилия происходит из-за того, что София Гренджерфорд бежит с Гарни Шефердсоном. Мужчины из ее семейства бросаются в погоню, попадают в засаду и гибнут. Убит друг и ровесник Гека Бак. Сам Гек спасается бегством.

Этот и другие эпизоды — печальное напоминание о «южных» нравах, о том, что насилие органично вписано в образ жизни американцев. Безобидный старик Боггс, «первый дурак во всем Арканзасе», позволяющий себе небезвредную болтовню по адресу всемогущего местного аристократа, полковника Шерборна, расплачивается за это жизнью.

Еще одна удручающая примета, не укрывшаяся от Твена, — засилье всякого рода преступников и мошенников. Герои чудом спасаются от шайки грабителей.

Красноречив эпизод, когда на плоту находят прибежище два укрывающихся от разъяренной толпы проходимца: молодой выдает себя за «герцога», старый — за «французского короля». Гек присутствует на религиозном собрании, где «король» дурачит наивных людей фантастической историей о том, что он бывший пират, обратившийся к Богу. Попутно он собирает щедрые пожертвования. В другом городе мошенники объявляют себя братьями умершего в Англии богача Питера Уилкса и вытягивают шестьсот долларов у племянницы Мэри Джейн. После серии приключений Гек ускользает от жуликов, но он вновь теряет Джима.

Правда, «королю» и «герцогу» удается продать за сорок долларов негра Джима фермеру Сейласу Фелпсу, всучив ему фальшивые объявления о том, что человека, нашедшего беглеца, ожидает двухсотдолларовое вознаграждение. Но, как зачастую водится в приключенческих историях, Джима выручает счастливый случай. Два приятеля, Гек и Том, затевают запутанную, в духе детективных сюжетов, операцию по вызволению запертого в сарае Джима. Но, как выясняется, Джим уже освобожден согласно завещанию мисс Уотсон. Мертвец же, которого Джим видел в плавучем доме, был отцом Гека. Таким образом, опасность вернуться к пьянице-родителю Геку более не угрожает. Тем не менее Гек замышляет новый побег, на индейскую территорию.

Роман требует внимательного чтения: Твен умеет наполнить, казалось бы, случайную деталь значительным социальным смыслом. Например, между белой женщиной и ее собеседницей происходит обмен репликами по поводу взрыва на пароходе: «Господи, помилуй! Кто-нибудь пострадал? — Нет, мэм. Убило негра, — ну, это вам повезло. А то, бывало, что и ранит кого-нибудь». Какая меткая характеристика «южного» менталитета!

Значение романа. Роман о Геке Финне — свидетельство укрепления реалистических принципов в американской литературе.

В богатом литературном контексте тех лет художественный мир Твена уникален. Прежде всего Гек Финн стал открытием романиста. Сама дружба белого подростка и черного раба символична. Это пример подлинных человеческих отношений, опровержение расистского тезиса о несовместимости людей разного цветка кожи. Как бы ни были патетичны аболиционистские призывы в американской литературе XIX в., но ничего равного книгам Твена в художественно-эстетическом плане она не создавала. Общение с Джимом стимулировало духовный и нравственный рост Гека.

Художественным открытием стал и образ Джима. Твен избежал сентиментальности, идеализации черных невольников как благородных страдальцев, что было присуще аболиционистской литературе: его герой необразован и опутан суевериями, но его

отличают великодушие и человеколюбие, он мечтает скопить денег и выкупить семью из рабства.

Психологический портрет Джима обретает дополнительную рельефность благодаря тому, что Твен использовал негритянский диалект штата Миссури. Новаторство Твена — в сочности языка, в стихии просторечия.

«Приключения Гекльберри Финна» заключают твеновскую трилогию, романы которой объединены образом великой реки. В трилогии Твен по-своему отзывается на глубоко ощущавшуюся писателями США потребность понять Америку, ее характер, ее душу.

Знаменательно, что Твен еще не раз обращается к образам своих героев, полюбившихся миллионам читателей во всем мире. В 1894 г. он выпустил своеобразное продолжение трилогии — повесть «Том Сойер за границей» (Tom Sawyer Abroad). Два года спустя писатель опубликовал небольшую повесть «Том Сойер — сыщик» (Tom Sawyer — Detective), построенную как пародия на популярный детективный жанр. Оба произведения уступают в художественной значимости его трилогии. Твену, видимо, не хотелось расставаться с любимыми героями. В его «Записной книжке» за 1891 г. появляется запись, относящаяся к новому замыслу. От нее веет грустью.

Гек возвращается домой бог знает откуда. Ему шестьдесят лет, сошел с ума. Воображает, что он еще мальчишка, ищет в толпе Тома, Бекки и других. Из скитаний по свету возвращается шестидесятилетний Том. Находит Гека. Вспоминают старое время. Оба разбиты, отчаялись, жизнь не удалась. Все, что они любили, все, что считали прекрасным, ничего этого нет. Умирают.

Твен и Хемингуэй. Непреходящее значение последнего романа трилогии подчеркнул Эрнест Хемингуэй в метком высказывании, приведенном в его книге «Зеленые холмы Африки»: «Вся американская литература вышла из одной книги — “Гекльберри Финна” Марка Твена». Эта мысль счастливым образом перекликается с известным мнением Ф. М. Достоевского о том, что вся русская литература вышла из гоголевской «Шинели». И действительно, в «Приключениях Гекльберри Финна» были намечены многие коренные мотивы, ситуации и темы, которые в дальнейшем получили развитие у писателей США.

Твен был, безусловно, близок Хемингуэю при очевидном различии их творческих манер. Тема инициации (initiation), вхождения подростков в мир взрослых, столь существенная для американской литературы (вспомним хотя бы о несравненных Айке Маккаслине из «Медведя» Фолкнера, Холдене Колфилде из повести Сэлинджера «Над пропастью во ржи») получает интересное преломление у Хемингуэя. «Сквозной» герой его ранней но-

веллистики Ник Адамс вызывает очевидные ассоциации с Гекльберри Финном.

Оба писателя были глубоко американскими художниками, фигурами национальной литературной мифологии. Твен олицетворял XIX в., Хэмингуэй — XX в., оба были органически связаны со своей малой родиной: Твен — с Ганнибалом, Хэмингуэй — с Оук Парком, с Мичиганом. На исходе жизни они обратились к жанру мемуаров («Автобиография» Твена и «Праздник, который всегда с тобой» Хэмингуэя). Оба начинали как газетчики, элементы газетного стиля органично вписались в художественную ткань их произведений.

И Твен, и Хэмингуэй были привержены нелицеприятной правде жизни, отторгали любые проявления фальши и украшательства; не чурались грубого просторечия и умело им пользовались. В их творчестве решительно просвечивало документальное начало. В то же время в реализме Твена и Хэмингуэя присутствовал и романтический элемент. Писатели были убежденными противниками войны, антимилитаристами.

И Твен, и Хэмингуэй, питавшие «охоту к перемене мест», были неутомимыми путешественниками, много времени проводили за пределами США, в Европе, где были не менее, а возможно, и более популярными, чем у себя на родине. Личности «магнетические», они были литературными «звездами», фигурами национальной мифологии; за ними «охотились» репортеры, а сведения о них заполняли полосы светской хроники. Их дома в Хартфорде (Твен) и в Ки-Уэсте на Кубе (Хэмингуэй) становились местом паломничества визитеров. После смерти Твена и Хэмингуэя в их архивах было обнаружено немало рукописей, незавершенных сочинений, черновиков, разнообразных фрагментов, которые изучаются и по возможности публикуются.

Но писатели были во многом полярны. Хэмингуэй, ориентированный на Гюстава Флобера, — мастер формы, отточенной и завершенной; Твен, напротив, раскован и свободен в своей почти импровизационной манере.

Конечно же, принадлежность Твена и Хэмингуэя к разным литературным эпохам наиболее отчетливо сказывается в трактовке темы любви. Твен достаточно сдержан и осторожен в духе «викторианских» табу: в скетче «1601 год» он пишет об обитателях дальних уголков США, которые вступают в брак, достигнув 35 лет. Это — возраст, когда Твен женился на Оливии.

Изображение любовного чувства не было сильной стороной Твена. Самое запоминающееся — это детская влюбленность Тома в Бекки Тэчер. Любимая же героиня Твена Жанна д'Арк — девственница. Изображение чувственных влечений в творчестве писателей-натуралистов, современников Твена, таких, как С. Крейн, Х. Гарленд, Ф. Норрис, не говоря уже о Т. Драйзере, видимо, не

получило одобрения у Твена. Что до Хемингуэя, то интимно-эмоциональная сторона любви многообразно передана практически во всех его хрестоматийных произведениях.

Оба писателя были разными в личной жизни: однолюб и примерный семьянин Твен, — и Хемингуэй с его увлечениями и четырьмя браками.

Путешествие в прошлое: история и современность

«Пешком по Европе». Работа Твена над автобиографической трилогией растянулась почти на десятилетия. Писатель, со свойственной ему импульсивностью, не строго следовал главному замыслу, но позволял себе отклоняться в сторону, осваивать другие темы. Завершив «Приключения Тома Сойера», Твен в 1878 г. с семьей, женой и двумя маленькими дочерьми в сопровождении своего друга хартфордского пастора Джозефа Твичела совершил вояж в Европу, продлившийся около пяти месяцев. Поездка включала в себя пешеходный маршрут в основном по Германии, долине Неккара и Шварцвальду, а также по Швейцарии и Италии, откуда они вернулись на родину. Все это вошло в книгу, которую Твен озаглавил «Пешком по Европе» (*On Foot by Europe*, 1880). Твен стал объективнее, серьезнее, в меньшей мере склонным к гротесковым ситуациям и стилистике, отличавшим «Простаков...». Но и в этой книге сверкают веселые искры твеновской иронии и насмешки. «Пешком по Европе» — образец травелога, хотя с героями не происходит каких-либо экстраординарных происшествий. Книга аккумулирует живую и полезную информацию, демонстрирует наблюдательность Твена, его феноменальную зрительную и эмоциональную память. Конечно, писательские впечатления дополняются по мере необходимости материалами, извлеченными из печатных источников. Увиденное дает Твену повод для разного рода ассоциаций, сравнений, размышлений, например относительно немецкого национального характера, языка, музыки, науки.

Избегая эксцентрического сгущения красок, писатель не устает сравнивать Европу и Америку, разные стороны их жизненного уклада и традиции. Касается он и некоторых исторических событий, в частности Великой французской революции, осуждая якобинский террор, «чернь в красных колпаках».

«Принц и нищий». В 1882 г. Твен создает повесть «Принц и нищий» (*The Prince and the Pauper*), шедевр, по праву относимый к классике детской литературы. Это был первый переход на почву «чистой» истории, которая притягивала Твена: писатель с увлечением «перелопачивал» разнообразную специальную литературу, ему было присуще стремление рассматривать жизненные события в историческом движении. Подобный ракурс был органичен для

литератора, ощущавшего себя представителем цивилизации Нового Света. А потому он сопоставлял «век нынешний» и «век минувший». Художник, твердо приверженный демократическим ценностям, народовластию, был решительно нетерпим к любым сторонам феодального миропорядка как системы, основанной на неравенстве людей, насилии и произволе. Отсюда и его нападки на тех, кто, по его не всегда справедливому мнению, романтизировал и идеализировал Средневековье, прежде всего на Вальтера Скотта.

Среди источников, на которые опирался Твен, была повесть Шарлотты Мери Йондж (1823—1901), автора популярных книг для детей. В повести шла речь о судьбах короля Эдуарда VI и его кузена, могущественного феодала Генри де Монфора, поднявшего восстание против короля. Потерпев поражение, де Монфор скрывался, переодевшись простым нищим. Не исключено, что Твена заинтриговали и таинственные обстоятельства, связанные со смертью Генриха VIII, с восшествием на престол Эдуарда VI, его недолгим пребыванием на троне и ранней кончиной от неизвестной болезни. Не претендуя на научную достоверность, Твен, однако, стремился воспроизвести исторические реалии и колорит: он снабдил повесть специальным приложением.

Однако как бы ни был разработан историко-документальный план повести, главным оставались, конечно, искусство и фантазия Твена в построении сюжета, основанного на известном в мировой литературе мотиве двойничества. Он использовался у Плавта, Шекспира. По словам Ю. К. Олеси, автора книги «Ни дня без строчки», Твен явил «одно из лучших сюжетных изобретений в мировой литературе», достойное занимать место в «первой десятке».

Привычная для Твена нечеткость композиции на этот раз обернулась гармоничностью, геометрической «полярностью» сцен и эпизодов, реалий, относящихся к двум мирам — нищете и роскоши.

В 1877 г. в дневнике Твена появляется запись: «За день или два перед смертью Генриха VIII Эдуард ненамеренно меняется местами с мальчиком — нищим. Принц блуждает в лохмотьях и терпит лишения, нищий претерпевает мучительные для него испытания придворным этикетом — и так до дня коронации в Вестминстерском аббатстве, когда путаница разъясняется и все завершается благополучно». Перипетии сюжета подчеркивают писательскую сверхзадачу: «Я хочу дать близко почувствовать всю жестокость законов этого времени, показать, как король сам становится жертвой иных из своих законов, а действие других видит собственными глазами».

Вместе с тем, обратившись к исторической реальности, Твен оставался в рамках художественной методологии, реализованной в автобиографической трилогии: оба главных героя повести были

детьми, мир виделся их глазами. В повести немало подробностей, отличающих детскую психологию. Абсурдность и жестокость средневековых законов раскрываются сквозь призму «естественного», детского сознания. Новизна повести определялась ее гуманистическим пафосом, живым сочувствием, состраданием к участи бедняков. Логикой сюжета Твен подчеркивает природное равенство людей: дети Том Кенти и Эдуард быстро находят общий язык. Они не только внешне удивительно похожи. Поменявшись одеждой, а потом и «ролями», юные герои поставлены в совершенно непривычные для себя обстоятельства. Твен не без удовольствия демонстрирует нелепость, абсурдность придворного этикета и условностей, принятых при королевском дворе, бессмысленность обрядности, замешанной на раболепии. Центр внимания — принц. Он оказывается в семье Тома Кенти во Дворе Отбросов. Его унижают, бьют, считают самозванцем. К счастью, рядом с принцем молодой благородный дворянин Майлс Гендон. Скитаясь по Англии, принц знакомится с «дном» общества и людьми, жертвами насилия и произвола. Перед нами Англия в пору царствования безжалостного и сумасбродного Генриха VIII, печально прославившегося своим «кровавым законодательством».

На протяжении повести герои претерпевают серьезную духовную эволюцию. Принц в роли нищего проникается сознанием несправедливости, царящей в его королевстве. Том Кенти в обретенном высоком положении демонстрирует милосердие. «Пусть же отныне воля короля будет законом милости, а не законом крови!» — провозглашает он.

Повесть имеет притчевое, сказочное начало. И как положено сказке, все разрешается вполне благополучно. Принц возвращается в Букингемский дворец. Испытания облагородили Эдуарда. «По тем жестоким временам царствование Эдуарда VI было на редкость милосердным и добрым», — подводит итог писатель.

Твен и социальные конфликты 1880-х годов. 1880-е годы, пора высокой творческой активности Твена, совпали с обострением общественно-политической ситуации в стране. Набирало силы рабочее движение. Твен не остался глух к социальному брожению. В марте 1886 г. он произнес в Хартфордском клубе свою речь «Рыцари труда — новая династия» (Knights of Labour — New Dynasty) — значительный документ его политической философии. Текст этого выетупления пропылился в архиве писателя почти 70 лет и был обнародован лишь в 1957 г. Речь — отклик на деятельность влиятельной в 1880-е годы рабочей организации «Благородный орден рыцарей труда». Впервые Твен с откровенностью высказался о социальном неблагополучии в Америке, выразил надежду, что у руля общества окажется «новый король», рабочий класс. Вместе с тем он остался убежденным сторонником демократической процедуры и принципов всеобщего избирательного

права, оппонентом насильственных действий социалистов, коммунистов и анархистов. Позднее, когда в США, особенно в начале 1890-х годов, сделалось весьма влиятельным социалистическое движение (в рядах которого находились Дж. Лондон, Э. Синклер, которому симпатизировали У. Д. Хоуэллс, К. Сэндберг) — Твен неизменно от него дистанцировался.

В 1887 г. Твен написал, но не рискнул опубликовать один из своих самых горьких по обличительному пафосу рассказов — «Письмо ангела-хранителя» (Letter from the Recording Angel) (он увидел свет лишь в 1946 г.). Его герой — Эндрю Лэнгдон, углеторговец, родственник Оливии, жены Твена. Лэнгдон адресует небесам свои пламенные молитвы, вдохновленные исключительно интересами наживы. Остроумно и убедительно звучит в рассказе мысль о том, что хищный и прагматический интерес по сути своей антигуманен.

«Янки при дворе короля Артура». Жанр, герой, сюжет. Накаленная атмосфера 1880-х годов отозвалась и в знаменитом романе Твена «Янки при дворе короля Артура» (A Connecticut Yankee in King Arthurs Court, 1889). Отнести роман к историческим можно лишь с большой натяжкой. Оригинальность Твена в том, что он «синтезировал» в этом романе разные художественные жанры. Присутствует в нем и приключенческое социально-утопическое начало: реалистическая наглядность отдельных эпизодов «сплавлена» с фантастикой. Своей решительной идеологической «заданностью» «Янки...» вызывает ассоциации и с философскими повестями эпохи Просвещения: созвучность Твена с традициями «века Разума» очевидна.

В авторском Предисловии сформулирована задача повествователя: не только обличить «грубые законы и обычаи», но и поставить под сомнение само «божественное право королей» распоряжаться судьбами подданных; как демократ Твен убежден: во главе государства призван находиться человек «высокой души и выдающихся способностей».

Замысел романа возник в середине 1880-х годов, когда Твен ознакомился с известным рыцарским романом Томаса Мэлори «Смерть Артура». Погрузившись в мир артуровских легенд, остроумно пародируя их, Твен выстроил сюжет таким образом, что получил возможность в очередной раз выпустить критические стрелы по адресу европейской феодально-монархической традиции.

Знаменателен был выбор героя, рядового американца, воплощающего наиболее яркие черты национального характера. Хэнк Морган — олицетворение здравого смысла и сметки. Его отец — кузнец, дядя — ветеринар, сам он перепробовал множество профессий, пока не поступил на оружейный завод. Янки — мастер на все руки: «...ружья, револьверы, пушки, паровые котлы, паровозы, станки. Я умел сделать все, что только может понадобиться, любую вещь на свете...»

Сюжет романа определяется фантастической ситуацией: во время ссоры с неким молодцом, по имени Геркулес, Янки получает удар по голове, теряет сознание и, придя в себя, узнает, что он попал в 528 г., в эпоху легендарного короля Артура.

На страницах произведения действует немало хорошо знакомых по рыцарским романам артуровского цикла персонажей: король Артур, королева Гинебра, фея Моргана, рыцари Ланселот, Галахад, волшебник Мерлин и др. Но они предстают в шаржированном виде. Рыцарские нравы, нормы, ценности и обычаи, вера в чудеса и магию кажутся смешными и абсурдными с точки зрения прямодушного, прагматичного Янки, носителя здравого смысла XIX в. Сама парадоксальность сюжета позволяет Твену в полной мере дать волю своей фантазии, выстраивая самые неожиданные ситуации.

«Деромантизация» Средневековья достигается пародийностью. Твен не устает иронизировать над безвкусными стилистическими «перлами» рыцарских романов, над апологетикой похвальных деяний хрестоматийных персонажей с мечом и забралом. Особенности поэтики романа вытекают из эстетической программы Твена, отчетливо направленной против эпигонского романтизма с его «водянистостью», «многословием», сентиментальностью и возторженностью.

Заброшенный в артуровский век, Янки не только демонстрирует неиссякаемую энергию и деловитость, но и реализует технические знания; благо людей служат пар, машины, другие технические достижения. Сделавшись первым министром у короля Артура, он отменяет наиболее нелепые законы и обычаи, преобразует отсталое средневековое общество, в котором процветают паразитизм верхов, насилие, угнетение, кастово-сословное неравенство и множество других пороков. Он содействует развитию ремесел, торговли, создает сеть школ для детей бедняков.

Критика феодализма. Янки на самом деле и есть истинный рыцарь, великодушный и бескорыстный, совсем не похожий на тех декоративных персонажей в картонных доспехах, которых живописала литература сентиментально-романтической ориентации. В то же время в романе ярко сатирическое начало. Янки приобщает рыцарей к делу, заставляет быть коммивояжерами, торговать галантерейными изделиями. О королях и дворянстве без обиняков говорит, что они «люди ленивые и бесполезные». Не менее резок Твен в отношении служителей культа. Твен не атеист, но он дает понять, что в их среде нередки люди корыстолюбивые и нечистые на руку.

«В стране, где есть ранги и касты, человек — всегда только часть человека», — грустно констатирует Янки. «Обладая даром пророчества, — рассуждал герой романа, — я прозревал грядущее и видел, как она (т. е. Англия) воздвигает статуи и памятники

своим ничтожнейшим Георгам и прочим манекенам королевской и дворянской крови и хоронит без почестей первых после Бога творцов этого мира: Гуттенберга, Уатта, Аркрайта, Уитни, Морзе, Стефенсона, Белла».

Концепция народовластия. Для Янки, да и для самого Твена дорога к процветанию и социальной справедливости зиждется на двух основаниях: равенстве людей и технико-экономическом прогрессе. В романе это доказывается не только художественными картинками, но и прямой «интеграцией» в текст экономической «фактуры». Такова глава 33: «Политическая экономия шестого века». Янки озабочен проблемой цен, заработной платы, реальной ситуацией на рынке труда.

«Переломив хребет странствующему рыцарству», Янки «выставляет девятнадцатый век напоказ шестому». Однако именно в тот момент, когда Янки обретает огромное влияние, на страну обрушиваются несчастья. Король Артур узнает о любви королевы Гиневры и рыцаря Ланселота, разгорается гражданская война. Король гибнет, церковь пытается положить конец реформам Янки, но тот, укрывшись в пещере Мерлина, провозглашает в Англии республику.

В финальной части романа Твен рисует общество социальной справедливости так, как его понимал, то есть демократический правопорядок республиканского типа.

В романе представлена американская система в ее идеальном выражении. Это достигается в результате «решительной, полной, но бескровной революции». Однако проекты Янки встречают яростное противодействие феодальных сил, прежде всего волшебника Мерлина, воплощения коварства и зла.

Силы неравны. На стороне Янки всего пятьдесят два юноши: это представители молодого поколения, ориентированные на будущее. Выступление Янки и его сторонников заканчивается поражением. В лагерь Янки проникает волшебник Мерлин и погружает его в сон на целых тринадцать веков.

Актуальность романа: «новый феодализм». Ниспровергая феодальное прошлое с позиций современности, Твен отнюдь не считал, что в Америке безупречно реализованы все демократические ценности. Роман-«сказка артуровских времен» оказался актуален и для современного Твену общества, в котором в руках отдельных лиц сконцентрировался внушительный капитал, а следовательно, и власть. Соотечественники улавливали прозрачные намеки на тех новоявленных хозяев жизни, которых именовали «королями» и «баронами» в сфере нефти, угля, биржевого и банковского бизнеса. Показательно, что выражение «новый феодализм» начало бытовать именно в Америке в 1880—1890-х годах, когда стремительно накапливали мощь монополии и тресты, ставшие угрозой для свободного предпринимательства. Одно из пер-

вых изданий романа, например, было снабжено иллюстрациями Чарлза Берда, который придал лицу одного из феодалов черты Джея Гульда, могущественного олигарха, печально известного своей враждебностью рабочим и профсоюзам.

Книга о Жанне д'Арк. Книги Твена, посвященные исторической тематике, образуют цикл из трех сочинений, связанных между собой общим предметом изображения: это средневековая Европа. Последний в этом триптихе — роман о подвиге Жанны д'Арк, написанный в 1893—1895 гг.

Жизнь Жанны д'Арк, национального символа Франции, получившей имя Орлеанской девы, сразу же обросла легендами, приняла «житийные», мифологические очертания. Ее образ привлек самых разных писателей и поэтов: Ж. Шаплена и Вольтера, Шиллера и Франса, Шоу и Ануя.

Твен был близок в своей интерпретации образа французской героини к Шиллеру. «Она была крестьянка. Этим все сказано. Она вышла из народа и знала народ», — писал он.

В книге «Личные воспоминания о Жанне д'Арк» (*Personal Recollections of Joan of Arc*, 1896) документально-исторический материал был облечен в мемуарную форму: колорит эпохи подчеркивался фигурой повествователя, вымышленного лица, сьерра Луи де Конта. За его «личными воспоминаниями» и «укрывался» Твен. Жанна — «героическое дитя Франции», «благородный ребенок, самый невинный, самый обаятельный, самый любимый, рожденный за многовековую историю человечества». Само явление Жанны — в известной мере чудо в череде исторических событий, своеобразный вызов законам Средневековья. Поэтому она не могла избежать участи жертвы безжалостного порядка вещей. Твен награждает Жанну всеми мыслимыми добродетелями и откровенно ее идеализирует. Вместе с тем нарочитая идеализация главной героини была своеобразной формой неприятия «негероических» современников.

По признанию Твена, книга писалась «ради любви». Возможно, что эта влюбленность Твена в собственную героиню обусловила налет мелодраматизма и сентиментальности. Избрав «возвышенный» стиль, Твен отказался от того, что составляло сильную, оригинальную сторону его творчества: от юмора, иронии, гротеска, полета фантазии.

Поздний Твен: от юмора к сатире

Примерно с середины 1890-х годов в творчестве Твена очерчивается новое направление, обозначается заключительный этап его художественных исканий, продолжавшийся до кончины писателя в 1910 г. Заметно меняется стилистика Твена: юмор уступает место

горькой сатире, на писательской палитре появляются невеселые краски: желчь, горечь, ядовитая ирония.

Среди причин этого изменения творческого почерка были личные. Судьба была безжалостна к стареющему Твену, который раньше казался ее баловнем, эталоном американского успеха и семейного благополучия. Один за другим уходят из жизни люди, которых Твен любил: старшая дочь Сузи (1896), старший брат Орион (1897), жена Оливия (1904), младшая дочь Джин (1909). В 1894 г. обанкротилось принадлежавшее Твену издательство. Кроме того, писатель потерял сбережения — около 200 тысяч долларов, — вложенные в типографский линотип. Твен оказался в долгах. Стало сдавать здоровье. В это время на одну из газетных «уток» он отозвался телеграммой с гениальной остротой: «Слухи о моей смерти преувеличены».

«По экватору». На исходе XIX в. все рельефнее стали вырисовываться негативные стороны колониальной политики европейских держав. И это не ускользнуло от внимания Твена. В 1895—1896 гг. он совершил длительное кругосветное путешествие, побывал в Африке, Индии, Австралии, Тасмании и других странах. Итогом этого вояжа стала третья книга его путевых очерков «По экватору» (*Following the Equator*, 1897). В отличие от предшествующих книг подобного жанра («Простак за границей» и «Пешком по Европе»), ориентированных на историко-бытовые и географические реалии, на этот раз Твен делает акцент на злободневных политических проблемах. Так, в австралийских главах он с гневом говорит о том, как белые поселенцы безжалостно «сокращают» туземное население. В главе 27, иронически озаглавленной «Робинсон — миротворец», представлены неопровержимые доказательства того, как белые в Тасмании обрекли на вымирание коренных чернокожих жителей. В поле его зрения конфликты в Южной Африке, сопротивление, оказанное бурами экспансионизму английских колонизаторов и алмазных королей.

«Человек, который совратил Гедлиберг». В последние десятилетия, несмотря на возраст, Твен не снижает творческой активности. Но общая тональность его книг, как уже отмечалось, меняется. Роман «Американский претендент» (*The American Claimant*, 1892), а также повесть «Простофиля Вильсон» (*The Tragedy of Puddn head Wilson*, 1894) — свидетельства того, что взгляд писателя на американскую жизнь исполнен скептицизма. Современная цивилизация видится ему «скверной и убогой, полной жестокости, тщеславия, низости и лицемерия».

Творчеству Твена всегда было присуще притчевое, философское начало, особенно в его произведениях на историческую тему («Принц и нищий», «Янки при дворе короля Артура»). Философия позднего Твена окрашена в мрачные, пессимистические тона. Таков его «Человек, который совратил Гедлиберг» (*The Man Who*

Corrupted Hudleburg, 1899) — рассказ-притча, принципиально значимый для Твена на заключительном этапе его писательского пути. Рассказ исполнен иронии, желчи и гротеска. Когда-то в книгах и очерках Твена городок его детства, Ганнибал, рисовался как идиллия американского провинциального быта, тихого и добропорядочного. Совсем иное в рассказе, действие которого разворачивается в городке Гедлиберге, своеобразном микрокосмосе Америки. Он — символ фальшивой добродетели, ибо «считается честным и самым безупречным городом во всей ближайшей округе».

Обнажению двуличия служит оригинальный сюжет — очередное воплощение неистошимой твеновской фантазии.

Однажды в Гедлиберге обидели некоего приезжего, и тот вознамерился отомстить, причем достаточно нетривиальным способом. Он решил совратить сразу «весь Гедлиберг» и в качестве неодолимого искушения избрал мешок с золотыми монетами, подброшенный в дом стариков Ричардсов. Согласно записке, присовокупленной к означенному подношению, деньги надлежало отдать жителю города, когда-то великодушно выручившему некоего проигравшегося игрока, подарив ему в трудную минуту двадцать долларов. Теперь этот игрок желает отблагодарить своего благодетеля, который должен быть «идентифицирован» по словам, сказанным на прощание игроку. Слова — в запечатанном конверте.

Писатель прозрачно намекает, что Гедлиберг — это американское общество в миниатюре. Богатство, деньги в нем — эмблемы успеха, и перед ними пасуют все расхожие понятия нравственности и морали.

Сообщение о мешке с золотыми монетами публикуется в местной газете. Одновременно в дома девятнадцати знатнейших и «неподкупнейших» жителей Гедлиберга подбрасываются записки, содержащие фразу, якобы сказанную игроку: «Вы не такой уж плохой человек. Ступайте и постарайтесь исправиться». Расставляющий ловушку исходит из безошибочного посыла: перед такой наживкой не устоит никто. Расчет верен. «Столпы общества», получившие подброшенную приманку (банкир Пинкертон, фабрикант Паркнесс и другие уважаемые граждане), не устояли перед соблазном приписать себе великодушный поступок. Во время торжественного собрания девятнадцать человек предъявляют свои «права» на мешок золота и подвергаются прилюдному посрамлению. Сами же деньги оказались всего лишь позолоченными бляхами. Единственно честными людьми предстали бедняк бродяга Холидей и старики Ричардсы. С города «был сорван последний лоскут его былой славы». В итоге Гедлиберг переименовывается. Из его девиза «Не введи нас в искушение» изымается частица «не», в результате чего он стал звучать как «Введи нас в искушение». Судьба города подытожена в заключительной фразе, по-твеновски ироничной: «Он снова стал честным городом, но держит ухо востро, — теперь его так легко не проведешь».

«Таинственный незнакомец». Рассказ Твена о Гедлиберге внутренне сопряжен с другим его поздним произведением — повестью

«Таинственный незнакомец» (The Mysterious Stranger, 1916). Общее в них — это введение некоего таинственного персонажа, возвращающего людей миром богатства. Известно, что в народной фантазии да и в романтической литературе носитель зла нередко персонифицируется в образе черта. В повести «Таинственный незнакомец» загадочный пришелец, вторгающийся в дела людей, прямо называет себя Сатаной. За причудливыми перипетиями сюжета просвечивает символично-аллегорический план.

Повесть осталась незаконченной; начало работы над ней относится к концу 1890-х годов; опубликована была в 1916 г. Альбертом Пейном (1861—1937), секретарем Твена и в дальнейшем хранителем его архива. Однако в 1938 г., уже после смерти Пейна, Бернард де Вото (1897—1955), известный литературовед, новый хранитель архива писателя, обнаружил еще три самостоятельных варианта повести, тоже в незавершенном виде. В 1946 г. Калифорнийский университет опубликовал очередной вариант повести, в котором были учтены все редакции. Стало очевидно, что в редакции А. Пейна были внесены произвольные сокращения и дописана целая глава.

В повести отразились невеселые размышления Твена о человеке и его природе, морали, путях исторического развития. Иносказательность произведения подчеркивается тем обстоятельством, что действие развернуто в средневековой Австрии, на исходе XVI столетия, в маленькой деревушке Эзельдорф (что буквально означает «ослиная деревня»). Обитатели Эзельдорфа — главные представители феодального общества: священник, астролог, судья, ростовщик, слуга князя, члены комиссии по борьбе с ведьмами и др. Три главных действующих лица — это дети: Теодор Фишер, от лица которого ведется повествование, и его друзья Николас и Сеппи. Судьбы их печальны. Они встречают таинственного незнакомца, обладающего магическими способностями. Тот признается им, что его зовут Сатана, но для всех остальных он — Филипп Траум (эта фамилия означает «видение»). Вместе с Сатаной Теодор Фишер совершает путешествие в пространстве и времени. Сатана открывает мальчику историю человечества как череду зла и преступлений.

«Войны, войны, опять войны и снова войны по всей Европе, во всем мире», — читаем мы в повести. По словам Сатаны, они развязывались либо во имя частных династических интересов, либо для подавления народа, который был слабее других. Люди доверяются «крикунам», апологетам войны, и «линчуют» честного человека. Развивая проблематику рассказа о Гедлиберге, Твен вкладывает в уста Сатаны рассуждения о том, что «страсть к золоту лежит в основе всякого зла», что оно — «древнейший соблазнитель». С точки зрения Сатаны, жизнь человечества — «постоянный бесправный обман», ибо людей обволакивают «фальшивые представ-

ления и иллюзии», в то время как реальность — «только видение, только сон», «выдумка».

Есть в повести и прямые «выходы» в современность. В главе 6 говорится о богомольных и богатых владельцах фабрик, которые, не доплачивая своим рабочим, держат их на грани голодной смерти. В главе 10 возникает эпизодическое лицо, английский колонизатор в Индии, «человек в белом полотняном костюме и пробковом шлеме», лишаящий местное население плодов его труда.

Сатане принадлежат слова о силе смеха. Они, конечно же, — сердцевина эстетического кредо Твена: «При всей своей нищете, люди владеют одним бесспорно могучим оружием. Это — смех. Сила, деньги, доводы, мольбы, настойчивость — все это может оказаться бесполезным в борьбе с властвующей над вами гигантской ложью».

Памфлеты. На переломе веков Твена все острее стали волновать агрессивные тенденции во внешней политике США. Свидетельство тому — испано-американская война 1898 г., когда США разгромили технически отсталую Испанию и захватили Кубу, сделав ее своим протекторатом. В это время получает хождение понятие «империализм» как определение экспансионистской, имперской политики.

В начале 1900-х годов Твен публикует серию остро обличительных публицистических произведений. В памфлетах, этой новой для себя жанровой разновидности, писатель затрагивал «больные вопросы» современного ему общества. Для придания им большей убедительности Твен монтировал в текст документальный материал, фрагменты газетных статей, докладов, статистические данные.

В ответ на жесткое подавление западными державами восстания в Китае в 1900 г. Твен отзывается знаменитым памфлетом «Человеку, ходящему во тьме» (*To the Person Sitting in Darkness*). «Ходящие во тьме» — это «темные» китайцы и «нецивилизованные» народы, которых вознамерились облагодетельствовать западные миссионеры, действовавшие под эгидой общества «Дары цивилизации». На практике же «дары» оборачивались самым беззастенчивым грабежом и насилием.

Дискриминацию и угнетение черных американцев Твен осудил в памфлете «Соединенные Линчующие Штаты» (*The United States of Lyncherdom*, 1901). Возмущает Твена и «бум» официального, окрашенного в милитаристские тона лжепатриотизма («О патриотизме», *As Regards Patriotism*, 1900), активизация милитаристских амбиций США. С горечью сообщает писатель о «подвиге» генерала Фанстона, который с помощью ловкого обмана проник в убежище лидера филиппинских повстанцев Агинальдо и, перебив часть охраны, захватил его в плен (памфлет «В защиту генерала Фанстона», *A Defence of General Fanston*). Возвращаясь к теме «священного огня патриотизма», Твен напоминал: победы на бран-

ном поле, подвиги одних означают смерть, разорение других, нередко ни в чем не виновных («Военная молитва», *The War Prayer*, 1905).

Но не только американские проблемы заботят Твена. В поле его зрения неизменно оказывались события в России. Он был среди тех американцев, которые твердо и последовательно выступали оппонентами царского деспотизма. В письме С. М. Степняку-Кравчинскому, писателю-народнику, издававшему в США журнал «Свободная Россия», Твен высказал моральную поддержку противникам царизма.

События русской революции 1905 г. лишь укрепляют Твена в этих настроениях. В речи «Русская республика», произнесенной в 1906 г. на банкете в честь приехавшего в США Горького, он декларирует свою солидарность с «развернувшимся в России движением за освобождение страны». В памфлете «Монолог царя» (*Czar's Soliloquy*) он резко негативно отзывается о личности и политике Николая II. Прием саморазоблачения персонажа убедительно использован им в памфлете «Монолог короля Леопольда» (*The King Leopold's Soliloquy*, 1905) — страстном обличении колониализма. Опираясь на документальный материал, Твен показал, как бельгийский монарх Леопольд II под флагом «цивилизаторской» и «реформаторской» миссии в Африке занимался разграблением неслыханных природных богатств Конго.

«Записные книжки». Как и многие писатели, Твен вел записные книжки: всего их насчитывают от 30 до 40. Они были опубликованы уже после его смерти, к 100-летию со дня его рождения, в 1935 г.

По своей значимости для исследователей и читателей, с точки зрения понимания творческой лаборатории записные книжки Твена могут быть сопоставлены с «Записными книжками» Чехова. Свои записи Твен вел начиная с 1850-х годов и до конца жизни. Интересны отдельные заготовки (например, для «Принца и нищего»), а также своеобразные комментарии к книгам (например, к роману «Янки при дворе короля Артура»). В «Записных книжках» «аккумулировано» немало сентенций, афоризмов писателя, некоторые из которых стали широко известны.

Заметно, как в записях Твена с годами накапливаются горечь и разочарование в Америке, современниках, человеческой природе вообще. Подобные мысли — своеобразный комментарий к его творчеству на заключительной фазе. Вот некоторые из них: «В шкуре каждого человека таится раб»; «Папаша сейчас в хлеву. Вы отличите его от свиней, он в шляпе»; «Только мертвые имеют свободу слова»; «Нет ни одного права, принадлежавшего человеку, которое не было бы продуктом насилия»; «Правда — величайшая драгоценность, нужно ее экономить».

«Автобиография». Важнейшим делом для позднего Твена стала работа над «Автобиографией» (*Autobiography*). Она велась с 1906 г.;

по грустному признанию писателя, он писал уже «из могилы». Вместе с тем самый жанр был для него органичным: автобиографическое начало пронизывает все его творчество. Твен диктовал воспоминания, иногда лежа в постели, иногда прохаживаясь по комнате. Записывали их Альберт Пейн, его секретарь и душеприказчик, иногда — стенографистка.

В «Автобиографии» Твен не придерживается хронологического принципа, он отталкивается от эпизода, колоритной детали, определенного лица, легко перемещаясь из одной эпохи в другую. Уже после смерти писателя твеновцы расположили надиктованный текст в хронологической последовательности.

Воображение обогащает память Твена полнотой жизненных ощущений: «Я могу вызвать в памяти торжественный сумрак и таинственность глубины леса, запахи земли, легкое благоухание лесных цветов, блеск омытых дождем листьев, дробь падающих дождевых капель... знаю, какова на вид дикая ежевика, какова она на вкус, знаю, как выглядит арбуз, когда он греет на солнце толстый круглый живот... вижу, как арбуз раскалывается пополам, показывая сочную красную мякоть и черные семена, как отстает сердцевина...»

Особый аромат твеновскому повествованию придает его исповедальная тональность. Твен сравнивает автобиографию с признанием в любви. Он с теплотой воссоздает картины своего детства; с нежностью пишет о матери, старшем брате Орионе, о тех, кого повстречал в пору писательского становления.

В мозаике портретных этюдов и зарисовок современников мелькают заметные фигуры: друг Твена священник Твичел; государственные секретари США Джон Хей и Элиу Рут; босс демократов Нью-Йорка Уильям Твид (имя которого стало синонимом преступности); английский журналист Уильям Стед; миллионеры Гульд и Рокфеллер. Окрашенные юмором анекдотические эпизоды и ситуации перемежаются минорными интонациями, воспоминаниями о смерти матери, ранней кончине дочери Сюзи, об уходе из жизни старшего брата Ориона. Вместе с тем там, где Твен не оставляет без внимания современные ему политические нравы Америки, со страниц его мемуаров звучат резкие инвективы по адресу тех, кто олицетворяет американскую плутократию и большой бизнес.

Осень патриарха. В 1905 г. Твену исполнилось 70 лет. Этот юбилей был пышно отмечен литературной общественностью. Писатель обрел статус живого классика, стал легендарной фигурой, национальным достоянием. Несмотря на стариковские хвори, его творческая активность не снижалась. В 1906 г. анонимно он опубликовал трактат «Что такое человек?» (What Is Man), сборник «Наследство в тридцать тысяч долларов и другие рассказы»; тогда же начинается публикация фрагментов его «Автобиографии». Аме-

риканские университеты наперебой спешат одарить его почетными дипломами.

В 1908 г. Твен покидает Хартфорд и переезжает в новый дом в небольшом городке Реддинге, в штате Коннектикут. Между тем у него развивается сердечная болезнь, а силы неумолимо тают. Состояние писателя ухудшается после последовавшей в декабре 1909 г. неожиданной кончины в припадке эпилепсии дочери Джин. Но и на закате жизни остроумие не покидает Твена. Когда одна из газет поинтересовалась его здоровьем, он отреагировал так: «В ответ на ваш вопрос сообщаю, что хоть я не могу похвастаться железным здоровьем, но и не настолько болен, чтобы обнадежить гробовщика».

Смерть Твена. В начале 1910 г. Твен быстро слабеет. Альберт Пейн увозит писателя на Бермудские острова, но улучшения не наступает. Твен возвращается на родину, сердечные приступы продолжаются. В последние дни Твен находит мужество шутить по поводу того, как следует вести себя перед райскими воротами: «Оставьте свою собаку перед воротами. На небесах надобна протекция. Если бы там ценили по заслугам, то впустили бы не вас, а собаку». 21 апреля 1910 г. Твен скончался.

Смерть Твена вызвала поток откликов и на родине, и за ее пределами. «Марк Твен умер, но его характер, сердце и ум живут в его трудах — счастливое наследство, оставленное людям на все времена» — это мнение одного из современников.

«Умер смех» — такой статьей отозвался на печальное событие А. Куприн, писавший, что Твен был наделен «вечной улыбкой мудрости».

Твен-художник: «король смеха»

Жизненный опыт Марка Твена сыграл неоспоримую роль в утверждении принципов художественной правды. Его требованием было: «оставаться верным действительным фактам, характеру явления и подавать его в деталях». Все его творчество питалось впечатлениями, почерпнутыми из действительности. Он переменил в молодости немало профессий. Твен прекрасно знал Америку, разные ее регионы. Не менее досконально была известна ему и Европа: он четырнадцать раз пересекал Атлантику, подолгу жил в Лондоне, Вене, Париже, Берлине, Флоренции и других городах. Его принимали короли и самые влиятельные люди. Нередко вила, на которой он останавливался, становилась чуть ли не филиалом американского посольства, куда прокладывали тропу многочисленные визитеры.

Литературно-критические взгляды. В отличие от своих маститых коллег по писательскому цеху Генри Джеймса и многолетнего друга

Уильяма Дина Хоуэллса, активно работавших в критике и обладавших широкой эрудицией, Твен с его самобытным талантом нечасто откликался на литературные темы. Заметно, например, что огромная популярность русской классической литературы в США на исходе века, переводы Тургенева, Толстого, Достоевского, взволновавшие многих его коллег-современников, как-то прошли мимо внимания Твена. Неприкрытое раздражение вызывала у него английская романистка Джейн Остин. Но в принципе английские романисты-«викторианцы», особенно Диккенс и Томас Гарди, ему импонировали. Вообще, Твен не был эрудитом по части литературы, зато с увлечением читал работы по истории.

Своеобразие эстетической позиции Твена определялось тем, что, будучи реалистом в широком плане, он не принимал те черты романтической поэтики и стилистики, которые ассоциировались для него с сентиментальностью, слащавостью, мелодрамматизмом. Эти негативные черты он полемически заострял, «сгущал». В известных статьях «Литературные грехи Фенимора Купера» (Fenimore Coopers Literary Offencies) и «Еще о литературных грехах Фенимора Купера» (Fenimore Coopers Further Literary Offencies) Твен не без полемического запала «каталогизирует» «прегрешения» автора «Кожаного Чулка», которые видятся ему в мелодрамматизме, многословии, «водянистости», «красноречии». Те же «грехи» обнаруживал Твен у других романтиков, Лонгфелло, Колриджа и автора «Айвенго»: он полагал пагубной «вальтерскоттовскую болезнь». Однако, ратуя за точность и конкретность, Твен в то же время воплотил в своем творчестве некоторые черты романтического мироощущения: культ природы, детства как «естественного состояния», вольной жизни, которую он противопоставлял цивилизации с ее пороками.

Значителен этюд Твена, посвященный знаменитому роману Эмиля Золя «Земля», этому натуралистически мрачному и нелюбимому изображению французского крестьянства. Страшная сама по себе, книга Золя исполнена «чистейшей правды»: то, что в ней описано, случалось и в Америке. Твен, однако, не отреагировал на произведения американских писателей-натуралистов (Крейна, Гарленда, Норриса) и на литературные дебюты Лондона и Драйзера. В своих художественных пристрастиях он «старомоден», а по манере он чем-то напоминает английских романистов XVIII в.

«Инстинктивный реализм». Аксиоматично, что стиль — это человек. У.Д.Хоуэллс так отзывается о Твене: «Он писал, как думал, как думают все — не придерживался логики, несвязно, без оглядки на то, что было сделано раньше и что должно следовать».

Художественный метод Твена иногда называют «инстинктивным реализмом». Автор «Гека Финна» в широком плане должен быть включен в мощную сатирико-юмористическую традицию

мировой литературы, которую представляют Аристофан и Лукиан, Ювенал и Рабле, Свифт и Филдинг, Байрон и Гейне, Гоголь и Щедрин.

Но при этом Твен — возможно, самый «американский» из писателей США. С юных лет впитал он художественную культуру дикого Запада, традицию устного рассказа, грубоватого народного просторечия, специфического «необработанного» юмора фронтира. Добавим к этому стилистику газетной юмористики, приемы журналиста. Это было ядро, первооснова его писательской методологии, которая, конечно, шлифовалась, совершенствовалась и обогащалась, преломляясь в тех разнообразных жанрах, которые опробовал для себя Твен: юмористический рассказ, комическая зарисовка, путевой очерк, роман, повесть, философская притча, памфлет. Приемы эти оттачивались также благодаря многолетней практике Твена-лектора.

Оттенки смеха. Художественное мировидение Твена определял юмор, который питался его наблюдательностью, силой воображения, а главное — способностью безошибочно схватывать комическую сторону жизни. Его юмор богат разнообразием форм и оттенков.

Из многих юмористов Запада всемирно знаменитым стал только Твен. Юмор не был для него «обрамлением», «ароматом». Сочетая в себе практичность и эмоциональность, Твен тонко и проникновенно воспринимал окружающий мир, его контрасты, пороки, его абсурдность. Поэтому юмор его перерастает в сатиру. «Все человеческое грустно, — говорил он. — Сокровенный источник юмора не радость, а горе. На небесах юмора нет». Он был убежден: юмор и насмешка призваны не только веселить, но и исправлять человеческие слабости и недостатки. «Ни одно божество, — писал Твен, — ни одна религия не выдержат насмешки. Церковь, аристократия, монархия, живущие надувательством, встретившись с насмешкой лицом к лицу, умирают».

Между тем склонность к насмешке уживалась у Твена с глубокой способностью к состраданию. Этого человека, познавшего головокружительный успех, славу, богатство, ранило любое проявление несправедливости и жестокости. Гуманистические и трагические ноты пронизывают многие произведения Твена, например повесть «Путешествие капитана Стормфилда в рай», особенно главы 1 и 2, где идет речь о печальных попутчиках главного героя, которые рассказывают свои грустные жизненные истории, совершая фантастический полет в загробный мир. В «Рассказе собаки» Твен ведет повествование от лица четвероногого друга. Сколько боли в том эпизоде, когда родившегося щенка уносят в лабораторию, подвергают смертельному эксперименту. После его гибели собака не отходит от места захоронения: «Вот уже две недели как я не отхожу от ямки, но мой щенок все не показывается».

Палитра Твена — синтез комических приемов. Совокупность элементов, восходящих к фронтировскому фольклору, устному рассказу, популярной лекции или застольной речи, газетной юмористике и провинциальной журналистике, — образует многокрасочную палитру Твена.

Один из приемов — это остроумное смещение стилей. Рассказ может вестись в возвышенном «ключе» с использованием патетики, библейской терминологии, которые перемежаются «низким», вульгарным просторечием.

Другой прием Твена — внешняя невозмутимость повествователя, когда речь идет о вещах, явно комичных или просто абсурдных. Он смешит, сохраняя полную серьезность.

В числе его приемов мистификация, когда события, выдуманные писателем, подаются как достоверные, документально подтвержденные. Прием пародии, вырастающий из комического обыгрывания какого-либо художественного факта, произведения, литературного явления, — один из самых действенных у Твена. Он присутствует то в явной, то в скрытой форме во многих его сочинениях. В романах о Томе Сойере и Геке Финне в ряде эпизодов пародируются стилистика и образцы слащаво-назидательной детской беллетристики; в «Янки...» иронически обыгрывается романтизация рыцарских подвигов и деяний в духе столь нелюбимого Твеном Вальтера Скотта.

Твен и XX век: судьба наследия, споры в критике

Долгое время в российской американистике литература США второй половины XIX в. прочно ассоциировалась прежде всего с творчеством Марка Твена. Его колоритная, мощная фигура, его фантастическая популярность оттесняли в тень некоторых его весьма значительных и достойных современников. Значение Твена как национального гения было обусловлено не только уникальностью его таланта, выросшего из национально-самобытной культуры, фольклора и юмора, но и также уникальностью самой судьбы Твена и его богатейшего жизненного опыта.

Архив Твена и его изучение. Несмотря на всемирную известность, Твен много писал «в стол», не надеясь увидеть некоторые рукописи напечатанными при жизни или не рискуя отдать их издателям из-за резко критической интонации.

С 1970-х годов исследовательская работа в области твеноведения приняла широкий размах. В 1990-е годы были обнародованы считавшиеся утерянными фрагменты рукописи о Геке Финне. Начали выходить первые тома писем Твена, снабженные серьезными научными комментариями: пока освоен лишь период 1860—1880-х годов. Стали печататься «канонические» тексты его сочине-

ний, которые сопровождаются ценным исследовательским аппаратом.

Все прочнее становятся позиции Твена как национального классика. Вышло несколько телефильмов, сделанных на основе его биографии. Функционирует Международное общество Марка Твена. С 1967 г. библиотека Банкрофта при Калифорнийском университете в Беркли, опираясь на широкую спонсорскую поддержку, приступила к осуществлению «Проекта Марка Твена», научно комментированному изданию его произведений.

Изучение Твена в США и России. Американская «твениана» — огромна. Уже в год смерти писателя (1910) вышла книга его друга и советчика Уильяма Дина Хоуэллса «Мой Марк Твен: воспоминания и критика». В дальнейшем одним из приоритетных направлений стала публикаторская деятельность: объем извлеченных из архива незавершенных произведений Твена составляет более чем внушительную цифру — до 15000 страниц. Пристальное внимание уделяется изучению биографии Твена, его взаимоотношений с современниками.

Вехой в развитии «твенианы» стала работа видного критика, представителя историко-культурной школы Ван Вик Брукса (Van Wyck Brooks) «Пытка Марка Твена» (The Ordeal of Mark Twain, 1920). В ней он преувеличивает негативное влияние Оливии, а писателя представляет в виде «пленника» в стане богачей, «капитулировавшего» перед ними, скованного всяческими респектабельными «табу», а потому якобы не раскрывшего во всей полноте свой талант. Другой твеновед, Бернард де Вотто, высказывал в книгах «Америка Марка Твена» и «Марк Твен — непотухший вулкан» противоположную Бруксу точку зрения. Он считал, что стихия юмора и смеха наиболее органична для твеновского художественного таланта и мировосприятия.

Вместе с тем как своеобразная реакция на охранительную тенденцию академического твеноведения появились работы иной направленности, заметно «радикализирующие» автора «Гека Финна». Таковы монографии Филиппа Фонера.

«Русский» Твен. Буквально с первых шагов Твен нашел в России благодарных и заинтересованных читателей. С начала 1870-х годов имя Марка Твена (оно сначала транслитерировалось как Туэйн, Туайн) стало активно появляться на страницах русской периодики, в том числе провинциальной.

Еще при жизни Твена в 1896—1899 гг. вышло его собрание сочинений в 22 томах; за ним последовали два других в том числе 28-томное. Один из томов, содержащий произведения с резкими выпадами против служителей культа и толстосумов, был в 1915 г. изъят и уничтожен цензурой.

Известно, что Твен питал интерес к России, встречался с И. С. Тургеневым, его внимание привлекла книга С. М. Степняка-

Кравчинского «Подпольная Россия». В 1906 г. произошла памятная встреча Твена и М. Горького на банкете, устроенном в Нью-Йорке в честь русского писателя. Остался снимок: Горький рядом с Твеном, а также словесный портрет Твена, сделанный Горьким: «У него на крупном черепе великолепные волосы — какие-то буйные языки белого холодного огня. Из-под тяжелых, всегда полуопущенных век виден умный и острый блеск серых глаз, но когда они взглянут прямо в твое лицо, чувствуешь, что все морщины в нем измерены и навсегда останутся в памяти этого человека».

Русские критики верно уловили разные грани глубоко национальной самобытности Твена. С точки зрения Аркадия Аверченко, он был воплощением «здорового смысла», характерного для его соотечественников. Среди первых глубоких критиков, пропагандистов и переводчиков Твена был К. Чуковский, для которого «духовная сила Твена произрастала из его необычайного слияния с народом». Богатейший спектр приемов Твена-рассказчика, очеркиста, пародиста, юмориста, сатирика не прошел мимо внимания таких русских писателей, как Аверченко, Маяковский, Булгаков, Ильф и Петров.

Научное изучение творчества Твена началось в 1930-е годы; одним из пионеров российского твеноведения стал А. Старцев.

Вместе с тем в интерпретации Твена нередко сказывалась политическая конъюнктура, общий идеологический климат в стране: так, в конце 1940—1950-х годов, в годы «холодной войны», в Твене прежде всего видели «обличителя американского империализма».

Этапом в развитии отечественного твеноведения стало издание (под редакцией А. Елистратовой, М. Мендельсона и А. Старцева) в 1959—1961 гг. 12-томного собрания сочинений писателя, научно откомментированного, включавшего в себя публицистику, переписку, записные книжки писателя, а также учитывающего новые публикации, появившиеся в США.

Наследие Твена далеко не исчерпано. С годами оно открывается нам своими новыми гранями и аспектами. Об этом напомним Фолкнер: «Марк Твен был первым подлинным американским писателем, и все мы его наследники, продолжатели его дела».

Литература

Художественные тексты

Твен М. Собр. соч.: В 12 т. — М., 1959—1961.

Твен М. Собр. соч.: В 8 т. / Предисл. А. Старцева. — М., 1980.

Mark Twain's Letters: Vol .1—5. — N.Y., 1988—1995.

Критика. Учебные пособия

Зверев А. М. Мир Марка Твена. — М., 1985.

Левидова И. М. Марк Твен: Библ. указ. — М., 1974.

Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы: Сб. статей. — М., 1987.

Марк Твен в воспоминаниях современников / Сост. А. Н. Николюкин. — М., 1994.

Мендельсон М. О. Марк Твен. — М., 1964.

Ромм А. С. Марк Твен. — М., 1977.

Старцев А. И. Марк Твен и Америка. — М., 1986.

Теппеу Th. Mark Twain. A Reference Guide. — Boston, 1977.

ДЖЕК ЛОНДОН: РЕАЛИЗМ, ОДУХОТВОРЕННЫЙ РОМАНТИКОЙ

«Человек, сделавший себя»: рождение писателя. — Новеллистика: пафос мужества. — Джек Лондон — социалист: «Железная пята». — «Мартин Иден»: судьба писателя. — Поздний Лондон: драма писателя.

Писатель должен всегда держать руку на пульсе жизни, а она даст ему его собственную рабочую философию, при помощи которой он, в свою очередь, станет оценивать, взвешивать, сопоставлять и объяснять миру жизнь. Именно эта печать личного взгляда на вещи и известна под названием индивидуальности.

Джек Лондон



В истории мировой литературы есть счастливые художники, которые обладают магическим воздействием на читателей, становятся нашими духовными спутниками, выражая внутреннюю потребность читателя, прежде всего молодежи, в романтике и героике. Такие художники увлекают нас не только своими книгами, но и личной судьбой. Их отличает слияние мысли и действия. Они «мифологизируются», становятся легендой. К таким писателям, подобно Байрону, Сент-Экзюпери, Хемингуэю, справедливо причислить и Джека Лондона. Он прожил недолгую жизнь, всего 40 лет. Его творческий путь, начавшийся со стремительного взлета, продолжался примерно 17—18 лет. За этот срок он сумел оставить 60-томное наследие, разнообразное по жанрам, но неравноценное по художественному уровню.

«Человек, сделавший себя»: рождение писателя

Детство и юность. Жизнь Джека Лондона (Jack London, 1876—1916) была столь же искрометной, увлекательной, как и его книги, уникальной даже для Америки, где юные годы многих писателей нередко отмечены чередой приключений: вспомним о Мел-

вилле, Брет Гарте, Твене... Его судьба — иллюстрация американского успеха, восхождение энергичного самоучки, сделавшего самого себя, к вершинам богатства и славы. Не случайно биография Джека Лондона — предмет внимания литературоведов не в меньшей мере, чем его сочинения.

Наверно, неординарность его личности и судьбы была predetermined характером его родителей. Лондон родился в 1876 г. в Оклэнде, на побережье Калифорнии. Мать писателя Флора Уэллман, дочь пшеничного магната, обращала на себя внимание бурным темпераментом и тягой к экстравагантным поступкам. Бежав из дома, она познакомилась с Уильямом Чейни, переменявшим немало профессий. В итоге, им прочно завладела астрология. Его брак с Флорой Уэллман был более чем кратковременным. Узнав, что Флора ждет ребенка, он расстался с ней. Через восемь месяцев после рождения сына Флора Уэллман вышла замуж за фермера Джона Лондона, вдовца, отца нескольких дочерей. Он усыновил Джека, позднее между ними сложились добрые отношения.

Детство Джека Лондона прошло в Сан-Франциско, городе, который стремительно разрастался после «золотой лихорадки» 1848 г. и сделался центром Дальнего Запада. Затем отчим приобрел ранчо неподалеку от Оклэнда. В это время Джеку было восемь лет, и у него открылась страсть, видимо, унаследованная от отца, «профессора» Чейни, — чтение. Несказанной радостью стало для него посещения Оклэндской публичной библиотеки, где директорствовала Айна Кулбрит, поэтесса, лауреат штата Калифорния, в поле зрения которой сразу оказался пытливый, необычайно впечатлительный подросток. Она руководила его чтением.

Впрочем, Джек, будучи книгоцеем, отнюдь не сделался «заумным»: читая о приключениях и путешествиях, он мечтал все это испробовать в жизни. В 13 лет Джек окончил среднюю школу, где ничем особенно не выделялся; ему рано пришлось проявить самостоятельность, добывать деньги, помогая семье, в частности служить ночным сторожем. На первый заработок — пару долларов, он приобрел крохотный ялик, на котором совершал первые отважные выходы в море. Тем временем положение семьи ухудшалось, особенно после того как отчим, попав под поезд, получил тяжелое увечье. Джек был вынужден устроиться рабочим на консервную фабрику, где платили десять центов в час, а рабочий день длился порой десять часов. Такой труд не только физически выматывал, отуплял, но и почти не оставлял времени на чтение.

Джек был вольнолюбив и предприимчив. Взяв взаймы триста долларов, он покупает маленькое суденышко и с десятком таких же, как и он, сорванцов становится «устричным пиратом». Грабит устричные мели, собственность одной компании. Устрицы продаются, вырученные деньги он отдает матери, но кое-что оставляет себе и тратит в портовых салунах. Рано познакомившись со спирт-

ным, он довольно быстро осознает, сколь пагубна может быть алкогольная зависимость. Позднее Лондон напишет специальную книгу «Джон Ячменное зерно» (John Barleyscorn, 1913), демонстрирующую, к каким бедам способна привести «дружба» с бутылкой. Через некоторое время Джек начинает работать в рыбацьем патруле, преследовать браконьеров, к каковым еще недавно принадлежал сам. Столкновения с браконьерами небезопасны и требуют немалого личного мужества. Так формируется сильный мужской характер; чем бы ни занимался Лондон в эти годы, надо всем главенствует его всепоглощающая любовь к морю.

Жизненные университеты. В 17 лет Лондон записывается матросом на быстроходную трехмачтовую шхуну «Софи Сазерленд», на которой плавают многоопытные морские волки, познает нелегкую матросскую долю. Шхуна занималась промыслом котиков. Она доплывала до берегов Японии, затем направлялась к северу, к Алеутским островам, после чего курсировала вдоль Аляски и Чукотки. Когда промысел был в разгаре, Джеку приходилось ежедневно работать на палубе, скользкой от жира и крови, заваленной тушами убитых котиков. Это был труд изнурительный и жестокий.

После восьмимесячного плавания шхуна вернулась на родину. Оказалось, что семья Джека по горло в долгах. Джеку пришлось расстаться с романтикой оклендских набережных и устроиться на джутовую фабрику. Настал 1893 г.: углублялся кризис, множилось число безработных. За десять часов однообразной работы у станка Лондону платили доллар. Примерно в это время он прочел объявление в газете «Сан-Франциско колл» о литературном конкурсе. До сих пор, если не считать сотрудничества в школьном журнале, Лондон не испытывал себя в сочинительстве, но мать уговорила его взяться за перо. Он вдохновенно и точно описал один из эпизодов своего плавания. Очерк «Тайфун у берегов Японии» (Typhoon of the Coast of Japan) завоевал первый приз — 25 долларов. Это был литературный дебют Лондона.

Но нужно было зарабатывать на жизнь, и, оставив джутовую фабрику, он переходит на электростанцию, на должность кочегара.

Очередная страница его пестрой биографии была связана с движением безработных.

Разорившийся бизнесмен Кокси организовал «армию» таких людей, которые должны были отправиться в Вашингтон, чтобы изложить властям свои требования. В Окленде офицер Келли приступил к формированию «роты» для присоединения к Кокси. Лондон влился в поход довольно экзотичного люда: люмпенов, безработных, искателей острых ощущений. Так Джек стал бродягой, «хобо». Позднее он описал все это в автобиографической книге «Дорога» (The Road). «Хобо» путешествовали на крышах вагонов, откуда их стаскивала полиция.

До Вашингтона Джек Лондон так и не добрался. Он некоторое время бродяжничал, даже занимался попрошайничеством. В конце концов Лондон вместе с компанией бездомных был арестован в городе Ниагара Фоллс, предстал перед судьей, который, не мудрствуя лукаво, проштамповал им приговор на тридцать суток исправительных работ.

Пережитое убедило Лондона в одном: пока он остается работником физического труда, ему не выкарабкаться со «дна» общества. Он решает основательно заняться самообразованием, чтобы продавать не силу мускулов, а «продукты интеллекта». Прежде всего ему следовало закончить старшие классы школы. Занимаясь по двенадцать часов в сутки, он за три месяца одолевает двухгодичную программу, а затем сдает экзамены в Калифорнийский университет. В занятиях он преуспевал: с увлечением штудировал французский язык, литературу, биологию, историю. Но из университета ему приходится уйти, проучившись всего семестр — не хватало средств. Все свои последующие познания Лондон приобрел в результате целеустремленного самообразования.

В это время в нем пробуждается неодолимая потребность писать. Однако его ранние литературные опыты слабы, язык пестрит штампами и «цветистостями»; издательства его единодушно отвергают. Все это он позднее опишет в романе «Мартин Иден».

Наступает 1896 г., Джеку Лондону уже 20 лет. В это время Калифорнию потрясает сенсация: на Аляске открыты богатые золотые россыпи. Собрав все имевшиеся средства, зимнее снаряжение, Лондон вместе с компанией таких же искателей счастья спешит на Север, в «страну белого безмолвия».

С первых же шагов на Аляске его подстерегают трудности: холод, бездорожье, снежные заносы. Когда же, наконец, после немалых злоключений Лондон добирается до поселка золотоискателей, он уже вконец обессилен. К тому же вскоре он заболевает цингой и принужден долго проваляться в госпитале. Так и не обогатившись, он спешит в обратный путь, проплыв на лодке около двух тысяч миль по реке Юкон и вдоль Берингова пролива. По возвращении домой узнает о смерти отца. Семья впадает в еще большую нужду.

Хотя Лондон не привозит из своей «северной Одиссеи» вожделенных золотых самородков, у него накапливается, пожалуй, нечто бесценное и долговечное — завидный запас впечатлений и наблюдений, ставший той плодотворной почвой, из которой позже прорастут победы его знаменитых «северных» рассказов.

В пору пребывания на Аляске страсть Лондона к приключениям и опасностям уже подчиняется профессиональной задаче. Не по годам зрелый, он воспринимает окружающее по-писательски.

Предметом его пристального внимания становятся проблемы социальной справедливости. Еще в скитаниях по стране с бродя-

гами и безработными он приходит к убеждению, что в их неза-видной доле повинны не только их лень или пороки, но и во многом социальные условия. Они жертвы алчности власть имущих, тяжелых условий труда, невозможности получить образование. Альтернативу существующему порядку вещей он видит в социализме, системе, как ему казалось, исключаящей обогащение одних за счет других, обеспечивающей достойную жизнь для людей труда. Он начинает штудировать труды Маркса, Энгельса, экономистов либерально-реформистского толка, каковых немало появлялось в США на исходе XIX века. В 1901 г. Лондон вступает в социалистическую партию.

Еще ранее, в 1899 г. Лондон знакомится с Анной Стрункой (1879—1964), уроженкой России, литератором и революционеркой. Общение со Стрункой, с которой его связывали взаимная симпатия, общность духовных и интеллектуальных интересов, способствовало радикализации взглядов начинающего литератора. В 1902 г. Лондон и Струнская выпустили совместную книгу «Письма Кэмптона и Уэйса» (The Kempton-Wace Letters). Однако Лондон никогда не был социалистом с серьезной теоретической базой. Его воззрениям были свойственны противоречивость, эклектизм. Наряду с Марксом он увлекался Спенсером. Разделяя идеи классовой борьбы, Лондон придавал им спенсерианскую окраску как противоборству «сильных» и «слабых». Концепция же коллективизма, лежавшая в основе социалистической этики, оставалась для него, убежденного индивидуалиста, чуждой. Он был привержен американским ценностям, полагая, что путь к успеху лежит через предприимчивость, энергию, волю человека. Для Лондона по-прежнему интересны и некоторые стороны философии Ницше, одного из властителей дум на переломе XIX—XX вв. Ницше восхвалял сильную личность, «белокурую бестию», «сверхчеловека»; его герой воспринимался как вызов миру своекорыстного и унылого мещанства.

Литературный дебют. Но главным для Лондона оставались все же не политика и философия. Все свободное время он отдает лихорадочному чтению художественных текстов. Анемичное, назидательное чтение, наводнявшее популярные журналы, вызывало в нем нескрываемое отторжение. Ему импонировала литература энергичная и динамичная, выраставшая из реальной действительности. Его американский биограф Ирвинг Стоун (Irving Stone, 1903—1989), автор книги «Моряк в седле» (Sailor on Horseback, 1938; рус. пер. 1959), пишет: «Он обратился к тем писателям, которые, как он полагал, шли в литературе своими неповторимыми путями: Скотту, Диккенсу, По, Киплингу, Джорджу Элиоту, Уитмену, Стивенсону, Стивену Крейну. Он захлебывался творениями Шекспира, Гёте, Бальзака — триумвирата гениев, как он их называл. Дарвин, Маркс и Ницше научили его думать; духовные

отцы по литературе — Киплинг и Стивенсон — научили писать». Некоторые их сочинения Лондон штудировал со словарем, выписывал все непонятное на листочки, вчитывался в текст, стараясь понять писательскую технику, усвоить ее конкретные приемы. В январе 1899 г. журнал «Трансконтинентальный ежемесячник», наконец, предоставил свои страницы его рассказу «За тех, кто в пути» (To the Men on Trail). Через месяц в том же журнале появляется рассказ «Белое безмолвие» (The White Silence).

Вдохновленный успехом, Лондон безжалостно подчиняет себя четкому рабочему графику, спит по пять часов в сутки и берет за правило писать шесть дней в неделю, примерно по тысяче слов в день (т.е. около пяти страниц); но иногда эта «норма» достигает пяти тысяч слов. Нужда еще держит некоторое время Лондона в своих тисках. Ему приходится поначалу чуть ли не кулаками выколачивать гонорары из иных нещедрых издателей.

В 1900 г. увидел свет первый сборник его рассказов «Сын волка» (The Son of the Wolf), а затем и второй — «Бог его отцов» (The God of His Fathers, 1901). Он завершает работу над романом «Дочь снегов» (The Daughter of the Snows, 1902).

К нему приходят известность, слава, материальное благополучие. Упорядочивается и быт Джека Лондона, теперь профессионального писателя: он женится на Элизабет Маддерн; вскоре родится его первая дочь Джоан, затем вторая — Бэсси. Джоан позднее станет автором одной из серьезных биографий отца. Нежно любя дочерей, Лондон всю жизнь сожалеет, что у него нет наследника, сына.

А тем временем критики единодушно откликаются на появление новой литературной звезды. Вот некоторые отзывы о его первом сборнике: «Автор обнажает самую суть явлений...»; «Полон чувства и огня»; «...Налицо все признаки большого дарования...»; «Крупный могучий художник». Популярность, а следовательно, и тиражи его книг растут: ведь Джек Лондон нашел в литературе свою тему, свою нишу, выразил потребность в той тематике, тех героях, которых ждали миллионы его читателей.

Новеллистика: пафос мужества

Джек Лондон по-своему оспаривал тезис относительно неотвратимой предопределенности судьбы. На страницах его «северных» рассказов действуют люди, самоутверждающиеся благодаря энергии, предприимчивости, отваге. Это персонажи исключительные, возвышающиеся над бытом. В этот главенствующий характер, часто называемый «джеклондоновским», писатель, безусловно, вкладывал немало личного. Но автобиографизм Лондона, как и большинства писателей, неправомерно абсолютизировать, сводя его героев к проекции авторской индивидуальности.

С первых же шагов в литературе обозначились самобытные черты художественного почерка Лондона. Он сторонник реализма, но не «приземленного», а напротив, одухотворенного романтикой, как бы поднимающей читателя над повседневностью. Это, условно говоря, поэтический, романтический реализм. Но есть в нем и натуралистические элементы, акцентировка биологического начала.

Новеллы Джека Лондона, как правило, остросюжетны и динамичны. Надолго остаются в читательской памяти северные пейзажи, на фоне которых действуют его герои, поставленные в экстраординарные обстоятельства.

Типология джеклондоновских героев. Писателя неизменно привлекали бескорыстие, дружба, столь решительно и ярко проявившиеся на Севере. Носителем этих качеств был Мейлмот Кид, «сквозной» герой нескольких новелл Лондона («Белое безмолвие», «Северная Одиссея», *An Odyssey of the North*, 1900; и др.). Он предан друзьям, доброжелателен к индейцам; когда погибает его товарищ Мейсон, раздавленный неожиданно упавшим на него деревом, Мейлмот Кид берет на себя заботу о его вдове. Благодарен и Хичкок из новеллы «Там, где расходятся пути» (*Where the Trail Forks*), который призывает своих друзей-золотоискателей не допустить ритуального жертвоприношения индейской девушки.

И действительно, героям Лондона приходится преодолевать холодную пустыню («Мудрость снежной тропы», *The Wisdom of the Trail*), переживать смертельную опасность на острове, будучи отрезанными от материка начавшимся ледоходом («У конца радуги», *At the Rainbow's End*). Пафосом мужества одушевлен знаменитый рассказ «Любовь к жизни» (*Love of Life*, 1906).

Запоминается юноша Фелипе Ривера из новеллы «Мексиканец» (*The Mexican*), написанной уже в поздний период творчества Лондона, в 1912 г. Он фанатично предан революционному делу, народу. Восставшим нужны деньги для покупки винтовок, и, чтобы заработать их, юноша выходит на ринг, яростно сражается с профессиональным боксером Дэнни и побеждает.

Среди героев Лондона немало женщин, самоотверженных, способных на героизм. Они готовы делить бок о бок с мужчинами невзгоды. Пассук ради спасения любимого человека идет на все, жертвует и родным братом, и собой («Мужество женщины», *Grit of Woman*, 1900). Напоминает Пассук другая лондоновская героиня — Лабискви из рассказа «Тайны женской души» (*Wonder of Woman*). Не уступает в мужестве и воле мужу Акселю Гундерсону Унга из «Северной Одиссеи». В этих женщинах привлекает чувство собственного достоинства. Дочь вождя одного из племен отказывается стать женой вождя соседнего племени Киша, потому что тот опозорил себя трусостью («Киш, сын Киша», *Keesh, the Son*

of Keesh). По той же причине Уна отказывается признать своим мужем Негора («Трус Негор», *Negore the Coward*). Все препятствия преодолевает Эдит Нелсон, чтобы предать убийцу правосудию («Неожиданное», *The Unexpected*.)

Перед лицом соблазнов, даруемых богатством, которое обещает Север, обнажаются и такие отрицательные качества людей, как алчность, трусость, вероломство. Джекоб Кент из рассказа «Человек со шрамом» (*The Man with the Gash*, 1900) — маньяк накопительства, для которого золото — предмет слепой страсти. Завистники и лентяи — герои новеллы «В далекой стране» (*In a Far Country*). Одичав, они вступают в смертельную схватку и гибнут:

Индийская тема. Писатель симпатизирует индейцам, гибнущим под натиском «белой» цивилизации («Лига стариков», *The League of the Old Men*, 1902). Он противопоставляет героическое прошлое индейских племен, когда-то сильных, могущественных, их униженному сегодняшнему состоянию («Смерть Лигуна», *The Death of Ligoun*). Но индейцы в рассказах Лондона далеко не всегда смиряются со своей долей. В упомянутом уже рассказе «Лига стариков» (сам Лондон относил его к числу наиболее удачных своих произведений) они клянутся освободить свою землю от «злого племени» пришельцев, бьются с «закованной в сталь» белой расой и умирают один за другим. Но их гибель становится их моральной победой.

Джек Лондон — социалист: «Железная пята»

Первые годы XX столетия — время стремительного упрочения писательского авторитета Джека Лондона. Попав в 1902 г. в английскую столицу в связи с журналистской командировкой, Лондон приступает к изучению жизни ее беднейшего квартала Ист-Энда. Плодом его журналистско-социологического расследования становится книга «Люди бездны» (*Men of Abyss*, 1902). «Лондонская бездна, — обобщал свои наблюдения писатель, — это огромная бойня». За сухо изложенными фактами скрывались неподдельные боль и гнев писателя. Красноречивы названия некоторых глав книги: «Сошествие в ад», «Человек и Бездна», «Гетто», «Необеспеченность», «Самоубийства», «Обжорка», «Те, кто на краю», «Вопль голодных» и т. д. Книга «Люди бездны» вписывалась в те сенсационные разоблачения общественных пороков, которые характеризовали движение «разгребателей грязи».

Первую половину 1904 г. Лондон снова проводит в командировке, на этот раз в Корее, как корреспондент на русско-японской войне. По возвращении на родину он оформляет развод с Бесси Маддерн и женится на Чармейн Киттредж, бывшей подру-

ге своей жены. В отличие от домовитой, преданной семье Маддерн, Чармейн была спортивной, склонной к приключениям, охотно разделявшей многие увлечения своего мужа. Детей у них не было. Но и во втором браке Лондон не стал до конца счастлив, а разлука с дочерьми оставалась его неутраченной болью.

Джек Лондон переболел длительной «нищиеанской болезнью» — верой в могущество «сверхчеловека». Это отразилось и в некоторых его ранних рассказах, и в первом малоудачном романе «Дочь мороза» (1902). Постепенно писателю стали открываться и негативные стороны культа силы и вседозволенности. В центре одного из самых знаменитых его романов «Морской волк» (*Sea Wolf*, 1904) капитан корабля Вульф Ларсен. Человек атлетической мощи, он бесстрашен, жесток и абсолютно бессердечен; к тому же он еще и интеллектуал, обладающий завидными познаниями, тонким пониманием литературы и поэзии. Лондон развенчивает Ларсена с его апологией грубой силы и вызывающей аморальностью. Гибель Ларсена в финале символична: это — справедливая кара за его бесчеловечность.

«Ваш во имя революции». В начале 1900-х годов Джек Лондон наряду с писательством отдает немало сил общественно-политической деятельности как член социалистической партии. В его лице она обрела увлеченного пропагандиста. Свои письма он подписывает «Ваш во имя революции» (*Yours for Revolution*). В его статьях и выступлениях с наивным простодушием провозглашается неотвратимая гибель капитализма. При этом Лондон, конечно, отдает дань агитационной риторике. Он то склоняется к идее насильственной революции, то ратует за реформистский путь. Как и многие радикалы в те годы, Лондон пишет о непримиримости труда и капитала (сборник статей «Война классов», *The War of the Classes*, 1905). При этом эклектика Лондона сказывалась в том, что спенсеризм, представления об извечной борьбе сильных и слабых из биологической области переносились им на социальную сферу. Эти тезисы использовались для объяснения противоборства труда и капитала. Об этом нельзя забывать, памятуя также, что Джек Лондон ценен не как наивный политический пропагандист, но в первую очередь как художник, которым двигало гуманное чувство сострадания к бедным и обездоленным.

Голос Лондона в защиту справедливости решителен и весом. Свидетельство тому — его разоблачительная статья «Гниль завелась в штате Айдахо» (*Something Rotten in Idaho*, 1907) в защиту трех рабочих лидеров от судебной расправы по ложному обвинению в терроризме. Ранее Джек Лондон приветствовал выход знаменитого романа Эптона Синклера «Джунгли» (1904): он метко назвал его «“Хижинной дяди Тома” рабов наемного капитала».

«Железная пята»: мрачное пророчество. Плодом радикальных увлечений Джека Лондона стал его роман «Железная пята» (*The*

Ignon Neel, 1907). Действие в нем происходило в ближайшем будущем — между 1912 и 1932 гг. Писатель прогнозирует, к чему могут привести опасные тенденции развития общества в результате обостряющегося противостояния власть имущих и трудящихся. В основе романа рукопись, якобы найденная в пятом веке «эры Братства людей», когда социализм окончательно восторжествовал. Рукопись принадлежит перу Эвис Эвергард, жены социалистического лидера Эрнеста Эвергарда. Самый текст отредактирован вымышленным издателем Энтони Мередитом, снабдившим его сносками, призванными объяснить читателю реалии того времени.

Протагонист романа — типичный лондоновский герой, Эрнест Эвергард, «сверхчеловек», движимый, однако, не личным интересом. Эрнест «отдал свое сердце демократии». Полагают, что Эвергард — образ собирательный; у него три прототипа: Юджин Дебс, популярный лидер социалистической партии; журналист социалистической ориентации Эрнест Унтерман, друг писателя; наконец, сам Джек Лондон.

Волевой, отважный Эвергард — пролетарий, ставший интеллектуалом. Он знакомится в доме профессора Каннингхема с его дочерью, своей будущей женой Эвис, которую увлекает своими идеями. Эвис принимает участие в судьбе рабочего Джексона, потерявшего на производстве руку, пытается добиться от компании компенсации, пишет в газету, подает в суд. Но все бесполезно. И пресса, и юристы неэффективны, ибо зависимы от денежного мешка. Так, Эвис, прежде находившаяся в счастливом неведении, получает представление о законах общества, в котором живет. К не менее горьким открытиям приходит и сам Эвергард, убеждающийся в бессмысленности альтруистических призывов к власти имущим облегчить участь пролетариев.

В этом романе Джек Лондон предвидел формирование террористической диктатуры тоталитарного типа. Он дал ей крылатое определение «железная пята».

Крупный капитал в период роста рабочего движения встает на стражу своих прибылей и привилегий. Олигархия переходит в наступление. Формируются погромные боевые организации, именуемые «черными сотнями». Их боевики, черносотенцы, провозглашаются «патриотами и спасителями отечества». Подавляется социалистическая пресса, запрещаются забастовки, разворачивается массированная атака на права трудящихся. Правда, социалисты еще уповают на то, что сумеют достичь своих целей мирным путем с помощью демократических выборов. Пятьдесят социалистов избраны в конгресс, но вскоре их подвергают аресту по обвинению в «государственной измене». Начинается разгром рабочего движения.

Картина грозного социального катаклизма нарисована плакатными красками. «Где-то в недрах общества происходил невидимый глазу грандиозный переворот», — констатирует Эрнест Эвергард. Невыносимая тяжесть «железной пяты», слепой к страдани-

ям людей, толкает массы на отчаянные выступления. Однако последние предстают лишь как «люди бездны», утратившие надежду, действующие крайне импульсивно, стихийно. В романе показан очевидный разрыв между «слепой массой» и группой конспиративно действующих вожakov-революционеров.

В характеристике олигархической «железной пяты» Лондон пронциательно указал на тенденции фашизации, силу репрессивного аппарата, подавляющего несогласных. Но был в романе и другой аспект, обычно ускользавший от внимания наших критиков. Лондон предостерегал также и от кровавых эксцессов, спутников насильственной революции. Во время восстания гибнут десятки тысяч людей, правых и виноватых, оно чревато огромными разрушениями. В романе упоминается некая тайная группа «Красные из Фриско», каждый член которой обязан выполнить обязательную «норму» — совершить не менее 12 террористических актов в год. Из финала романа следовало, что Эрнест Эвергард и его жена погибли от рук реакции, но, как убежден герой романа, революционеры «многому научились», а их «великое дело возродится вновь».

При этом сама проблематика потребовала от Лондона трансформации утопического жанра. В классической утопии (у Беллами, в «альтрурийской» дилогии Хоуэллса) будущее представало как воплощение мечты о справедливом общественном устройстве. У Джека Лондона оно более чем мрачное. Это прямое следствие опасных тенденций в развитии общества. Конечно, Лондон представляет их в заостренном, гиперболизированном виде. «Железная пята» — своеобразный роман-предупреждение. Это — один из первых образцов антиутопии — знакового жанра в XX в.

Проблематика и сюжет потребовали от Лондона изменения художественной манеры. В отличие от других его романов с их живой изобразительностью, жизненно-наглядными подробностями «Железная пята» несет печать заданности, схематична, пропитана прямолинейной публицистичностью. Персонажи «иллюстрируют» определенные тезисы: благородные революционеры и пролетарии, жестокие капиталисты. Немалое место в произведении уделено идеологическим спорам, столкновениям точек зрения.

«Мартин Иден»: судьба писателя

Летом 1909 г. Лондон вернулся на родину после двухлетнего морского путешествия. Среди произведений, в которых отразились впечатления писателя, выделяется сборник «Рассказы южных морей» (*South Sea Tales*, 1911). В него вошли такие известные новеллы, как «Дом Мапуи», «Язычник», «Кулау прокаженный», «Под палубным тентом» и др. В них есть и присущие Лондону ув-

лекательность сюжета, и экзотика, и инвективы по адресу колонизаторов, хотя в некоторых новеллах присутствует и неприятная нота, утверждение «белого превосходства».

Роман о писателе. Но главным итогом поездки стало создание всемирно знаменитого романа Лондона «Мартин Иден» (Martin Iden, 1909). Это был удачный синтез жизненного опыта писателя и лучших сторон его мастерства. Герой романа стал наиболее интересным характером, созданным Лондоном. «Мартин Иден» строится как история молодого человека, его духовного роста, надежд и разочарований. В сюжетно-композиционном и тематическом плане это особая жанровая разновидность, вариант «романа воспитания». В «Мартине Идене» впервые в американской литературе запечатлен процесс становления творческой индивидуальности.

Убедительность роману придает отчетливо выраженный автобиографический элемент: очевидны переключки жизненной истории Мартина Идена с биографией его создателя. В герое романа просвечивают личность Лондона, его мироощущение, устами героя высказываются заветные мысли о творчестве, наблюдения над природой писательского труда.

Жизненная основа романа подчеркивается и тем, что некоторые знакомые Лондона узнавали себя в персонажах произведения. Считается, что Руфь отчасти списана с Мейбл Эпплгарт, первой любви писателя, девушки, с которой он был помолвлен, но которая не стала его женой.

Зачин романа — эпизод, круто меняющий судьбу героя, простого, малообразованного моряка.

Мартин Иден, спасший в драке Артура, отпрыска богатого семейства, приходит в респектабельный дом Морзов, где ему, плебею, все видится воплощением изящества, утонченности и высокой культуры. У Морзов и происходит знакомство с сестрой Артура Руфью: поначалу она для него хрупкое, неземное существо, одухотворенный, «бледно-золотистый цветок на тонком стебле».

Психологически достоверны и намеченная антитеза двух характеров, и своеобразие их взаимоотношений. В глазах Мартина Идена, привыкшего к грубой рабочей среде, Руфь — едва ли не олицетворение высокой культуры. Но и Руфь равнодушна (хотя тщательно это скрывает) к сильному мужчине, нерафинированному, непохожему на молодых людей из ее окружения.

Любовь героя к Руфи близка к поклонению. Это чувство облагораживает Мартина: ему хочется быть достойным этой девушки из высшего общества.

В романе показано, как преображается Мартин внутренне и внешне, отходит от людей своего круга, становится завсегдатаем библиотеки, работает над своими манерами, внешностью, избавляется от грубых, жаргонных словечек, по настоянию Руфи изучает грамматику, литературу, математику, музыку.

Но все не так безоблачно. У Мартина кончаются средства, он вынужден вновь выйти в море. Теперь, как когда-то Лондон на Аляске, Мартин воспринимает все по-новому. Впечатления требуют воплощения на бумаге. Всепоглощающим становится желание Идена стать писателем. И эта внутренняя мотивация, конечно же, хорошо знакомая Лондону, обрисована с безупречной достоверностью.

В романе четко очерчены этапы внутреннего роста героя.

Моряк, вернувшийся на берег, Мартин Иден пишет в своей скромной каморке рассказы и очерки, вкладывая в них все свое знание жизни. Ни провал на экзаменах в старшие классы, ни отрицательное отношение редакторов к его рукописям, посланным в газеты, не могут его сломить. Он отдает всего себя процессу творчества. А свободное время выделяет для свиданий с Руфью. Но в Руфи Мартин не находит столь необходимого ему единомышленника. Она не может не почувствовать впечатляющей силы его рассказов и все же видит в них «грубость», а порой и «грязь». Мир человеческих страстей, запечатленный им, чужд ее вкусам.

Критически обрисованы в романе родители Руфи, собственники, мыслящие плоско, прагматическими категориями. Они против помолвки дочери с человеком ниже их по социальному статусу. Мерило человеческой ценности для них — деньги. Когда же первые вещи Мартина попадают в печать и гонорары за них оказываются унижительно мизерными, Руфь советует ему оставить писательство, чтобы найти себе более приличное занятие. По мере духовного и интеллектуального роста Идена в нем происходит переоценка окружающего мира. Обнажаются лицемерие и эгоизм Морзов, самодовольство и претензии, мнимость их культурного превосходства.

Внутренняя тема романа — одиночество. Творческий человек не находит понимания у окружающих.

Среди немногих, верящих Мартину Идену, — поэт Расс Бриссенден, тяжело больной человек, который с горечью, а порой с цинизмом смотрит на мир. Он одобряет сочинения Идена, пророчески предсказывает молодому автору успех и последующее за ним разочарование. Отклоняя предложение Бриссендена присоединиться к социалистическому движению, Мартин Иден объясняет: «...Я — индивидуалист, а индивидуалисты — вечные, исконные враги социалистов». Более того, защищая идеи Спенсера, он произносит речь относительно «выживания сильнейших». Когда же газетные репортеры искажают смысл сказанного Иденом, превращают его чуть ли не в апологета социализма, у Морзов появляется удобный аргумент, чтобы уговорить Руфь разорвать помолвку с Иденом.

Но судьба молодого автора нередко зависит от его величества случая: когда-то в этом довелось убедиться самому Лондону. Вскоре после смерти Бриссендена философское эссе Идена неожидан-

но пробивается в печать. Это сразу же делает его имя популярным. Издатели, до того третировавшие молодого автора, понимают, что отныне печатать его прибыльно. Рассказы Идена, прежде отклоненные, идут в дело. Иден быстро богатеет. Он нарасхват. Толстосумы наперебой внушают ему, что он «великий писатель». Однако герой не обольщается их похвалами: для него очевидно, что слава эфемерна, а его мнимыми почитателями движет лишь «слепое и тупое стадное чувство». Подтверждаются предсказания покойного Бриссендена: его охватывают опустошенность и разочарование. Когда герой был беден и непризнан, в его голове рождались сюжеты, свежие мысли, он излучал энергию. Ныне, обретя благополучие, он ощутил, что не может выжать из себя ни строчки. Достижение желанной цели оказалось пагубным для творчества.

Мотивировано и поведение Руфи. Когда-то она его отвергла, а теперь является к Идену, в сущности, с повинной. Он же, и охладевший, и оскорбленный, уже не желает возобновлять прежних отношений.

Нарастает одиночество героя. Разочаровавшись в богатых, Иден не может уже вернуться к тем людям, из среды которых вышел.

Чтобы освободиться от опостылевшего ему окружения, Мартин отправляется в морской круиз на Таити на пароходе «Марипоза», но в минуту неодолимой тоски выбрасывается из иллюминатора в открытый океан. Конец романа оказался пророческим. Лондон предсказал в нем собственный добровольный уход из жизни.

«Мартин Иден» имел читательский успех. Он прочно вошел в историю американской литературы. Если Лондона и можно в чем-то упрекнуть, так это в некоторой прямолинейности в обрисовке характеров, что свойственно его творчеству в целом. Зато роман притягивал свежестью материала, оригинальностью сюжета, проникновением в те творческие и психологические проблемы, которые встают перед пишущим человеком.

Поздний Лондон: драма писателя

После «Мартина Идена» начинается последний этап творчества Лондона. Меняется самый стиль его жизни. Он обосновывается в Калифорнии, купив большой участок земли в долине Сонома, в Лунной долине, если перевести с индейского. Так Лондон-«моряк» оказался в «седле».

Хотя время от времени Лондон выходит в море на яхте, его поглощают фермерские заботы, которым он отдается с присутствующим ему энтузиазмом: разводит скот, выращивает чистокровных лошадей, ухаживает почти за 15 тысячами эвкалиптовых деревьев, сажает французские сливы, экспериментирует с агротехникой. На ранчо появляются утки, куры, гуси, фазаны, ульи

с пчелами и многое другое. Он признается, что, купив 130 акров земли, мало знал о сельском хозяйстве. По собственным чертежам он строит усадьбу, получившую название «Дом волка»; одних гостевых комнат там было около двадцати. Однако, когда строительство было завершено, пожар превратил детище Лондона в груды обгоревших развалин. Это был тяжелейший удар для писателя.

Разнообразные хозяйственные работы Лондон сочетал с интенсивным творческим трудом. В 1913 г. Лондон считался самым популярным и высокооплачиваемым писателем в мире, оставив позади даже Киплинга, своего недавнего кумира. Он отличался, пожалуй, даже большей плодовитостью, чем в былые годы, а книги его выходили огромными тиражами. Газетчики следили за каждым его шагом, все стороны его жизни попадали на страницы светской хроники.

И тем не менее налицо был нарастающий творческий кризис. Лондон чувствовал, что вдохновение и фантазия его покидают и через силу выдавал ежедневную норму в четыре страницы. Он даже покупал сюжеты (например, у начинающего в ту пору писателя Синклера Льюиса). Стремясь поддержать свое писательское реноме, вызвать интерес у читателей, Лондон отдает щедрую дань мелодраматическим ситуациям, неглубоким, но броским, интригующим сюжетам. Из-под его пера выходят книги, значительно уступающие его лучшим произведениям — «Морскому волку» и «Мартину Идену». Это романы «Время не ждет» (*Burning Daylight*), «Мятеж на "Эльсиноре"» (*The Muting on the Elsinore*, 1915), «Алая чума» (*The Scarlet Plague*, 1914) и др. В эти годы Лондон явно стремился к супергонорарам, ибо его хозяйственные начинания требовали постоянных и немалых финансовых вливаний.

Последний взлет. Роман «Лунная долина» (*The Valley of the Moon*, 1913), в котором присутствует автобиографический материал, — одно из наиболее интересных произведений позднего Лондона.

Главные герои романа рабочий Билл Робертс, бывший боксер, и его возлюбленная Саксон Браун, прачка, — простые труженики в Окленде. В романтическом ключе, прибегая к идеализации, рисует Лондон светлую историю их взаимоотношений, в основе которой целомудрие, дружба, уважение, терпимость по отношению друг к другу. Их жизненная судьба показана на широком социальном фоне. В городе происходит стачка грузчиков, Билл принимает в ней активное участие. Стачка терпит поражение. Берт, друг Билла, сторонник активных действий, гибнет в столкновении с полицией. У Саксон, свидетельницы расправы со стачечниками, происходит выкидыш, а Билл попадает в тюрьму. После освобождения из заключения он вместе с женой решает покинуть город, чтобы обрести какой-то устойчивый жизненный статус. Они отправляются в Калифорнию, в Кармел, где встречают таких же неустроенных, как сами, бродяг. Добравшись до Лунной долины, обосновываются на земле. Начи-

нается интенсивный созидательный труд героев. Саксон снова ждет ре-бенка. Может быть, он станет продолжателем их дела.

Неслучайно Лондон делает героев наследниками первых пио-неров, энергичных и трудолюбивых. В романе выразились привязанность писателя к земле, понимание нравственной ценности фермерской работы. С любовью описывает он красоту Лунной до-лины, где поселились герои: «Слева утопали в золоте заката не-большие возвышенности и расселины. Позади, с севера открыва-лась другая часть долины, а за ней — скалистая горная гряда, в которую она упиралась, причем самая высокая из этих гор смело возносила в нежно-розовеющее небо свою бурую зубчатую вер-шину с давно погасшим кратером... Небо на востоке заалело, и горы вспыхнули всеми оттенками вина и рубинов». При этом, ес-тественно, Лондон не рассматривал уход на лоно природы как панацею от проблем, связанных с социальной несправедливостью, от которой отнюдь не была свободна Америка начала XX в.

Выход из социалистической партии. В политических взглядах Лон-дона произошли перемены. Социалистические, революционные идеалы, которые он приветствовал как человек романтического склада, все более обнаруживали свою эфемерность. Когда в 1914 г. в Мексике разгоралась крестьянская революция, Лондон отпра-вился туда корреспондентом. В отличие от Джона Рида, симпати-зировавшего повстанцам, Лондон поддерживал умеренные силы, разделял официальную американскую точку зрения и ратовал за наведение «порядка». Негативные чувства вызывали у него и «ин-тегрировавшиеся» в официальный «истеблишмент» реформистски настроенные лидеры социалистов. В итоге в 1916 г. Лондон офици-ально заявил о выходе из социалистической партии, объяснив это тем, что она заражена реформизмом и оппортунизмом. Все это объясняет то, что его новый символ веры имел определенную руссоистскую окраску. Лондон ратовал за уход из больших город-ов — средоточия социальных конфликтов, возвращение к сель-скохозяйственному труду. Ощущалась в этом и перекличка с фи-лософией Толстого. Так можно трактовать путь Билла Робертса и Саксон Браун из романа «Лунная долина».

Поиски нового: удачи и провалы. Оценивая позднее творчество Лондона, следует учитывать и еще одно немаловажное обстоя-тельство. Кумир массового читателя, Лондон понимал, что не мо-жет жить старым багажом, повторять уже наработанное и опробо-ванное. Он чувствовал, что от него ждут новых свежих тем.

В это время Лондон проявляет себя как блестящий писатель-анималист. С любовью и знанием дела писатель показывал мир животных, их поведение и повадки. Главными героями его анима-листских книг были собаки, преданные друзья человека в услови-ях Севера (повести «Зов предков», *Call of the Wild*, 1903; «Белый клык», *White Fang*, 1906). Незабываем пес с «голубой кровью» в

позднем романе «Джерри-островитянин» (Jerry of the Islands). Гуманность и доброта как залог в дрессировке — один из мотивов романа «Майкл, брат Джерри» (Michael Brother of Jerry, 1917).

Стремясь придать сюжетам занимательность, Лондон сочетал реалистические описания с фантастикой (повести «До Адама», «Алая чума», «Звездный скиталец» и др.). Не всегда это получалось удачно и органично. Однако тем самым он предвидел некоторые тенденции развития литературы. Поэтому последние годы Лондона — это не только время снижения художественного уровня его книг, но и время поисков новых путей. Из-под его пера выходит несколько интересных произведений: помимо романа «Лунная долина» это новый цикл «северных» рассказов — «Смок Белью» (Smoke Bellew), известная новелла «Мексиканец», пьеса «Кража» (Theft, 1910). Однако порой Лондон явно подделывается под неприятные массовые вкусы: «Маленькая хозяйка большого дома» (A Little Lady of Big House), «Сердца трех» (Hearts of the Tree) и др.

Нарастающая усталость, разочарование в жизни, депрессия, вызванная алкоголизмом, разрешили его кончиной в ноябре 1916 г.: либо это было самоубийство, либо передозировка лекарств, облегчавших течение его тяжелой болезни, «приобретенной» в тропиках. В одном из некрологов, появившихся в русской прессе, он был назван «американским Горьким».

Джек Лондон в критике. Конечно, американское литературоведение проявляет интерес к Джеку Лондону. Но исследований о нем во много раз меньше, чем о Драйзере, Твене, не говоря уже о Джеймсе. Многие литературоведы США рассматривают Лондона как «популярного» писателя, имевшего успех у массовой аудитории, но мало заботившегося о художественной форме. Поэтому, с их точки зрения, его произведения не представляют особого интереса для специального литературоведческого анализа. Заметим, что к категории «популярных» писателей критики относят Колдуэлла, Ирвина Шоу, Маргарет Митчелл; в этом списке оказываются Перл Бак, Синклер Льюис, а порой и Хемингуэй и Стейнбек (последние четыре автора — нобелевские лауреаты).

После смерти Лондона двухтомную биографию своего мужа и книгу об отце написали вторая жена писателя Чармейн (1921) и дочь Джоан (1939). Интересна и вышедшая в серии ЖЗЛ книга известного мастера биографического жанра Ирвинга Стоуна «Морьяк в седле» (рус. пер. 1938). Историк Филип Фонер — автор книги «Джек Лондон — американский бунтарь» (рус. пер. 1966). В настоящее время в США начата реализация огромного издательского проекта — Полного собрания сочинений Джека Лондона в 67 томах.

«Русский» Джек Лондон. Не будет преувеличением сказать, что Джек Лондон обрел в России свою вторую родину. Бывали пери-

оды, когда по тиражам книг, изданных на русском языке, он превосходил всех других зарубежных писателей. Отмеченная еще Уитменом в «Письме к русскому» известная близость духовного склада русских и американцев, привыкших к огромным просторам своих стран, к борьбе с суровой природой, во многом объясняет популярность Лондона в нашей стране. В Сибири есть даже озеро, носящее его имя.

Джек Лондон стал переводиться на русский язык с начала 1900-х годов. О том, что его имя было у всех на устах, свидетельствуют строки из ранней поэмы Маяковского «Облако в штанах» (1914):

Вы говорили «Джек Лондон,
Деньги, любовь, страсть».
А я одно видел:
Вы — Джоконда,
Которую надо украсть.

Маяковского вообще притягивал Лондон (наряду с Уолтом Уитменом). В 1918 г. вышел немой фильм «Не для денег родившийся», сделанный по мотивам романа «Мартин Иден». Маяковский играл в фильме главную роль — поэта, носившего довольно экзотическое имя Иван Нов.

Литература

Художественные тексты

Лондон Дж. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1998.

Лондон Дж. Белый клык. Мартин Иден. Рассказы / Сост., вступ. ст. А. Мулярчика. — М., 1984.

London J. Reports. War Correspondents. Sport Articles. — N.Y., 1970.

Критика. Учебные пособия

Балтрон Р. Джек Лондон: Человек, писатель, бунтарь. — М., 1982.

Зверев А. М. Джек Лондон. — М., 1976.

Орлова Р. Д. «Мартин Иден» Джека Лондона. — М., 1967.

Стоун И. Моряк в седле. — М., 1964.

Critical Essays on Jack London. — Boston, 1983.

Jack London. A Bibliography. — Kalifornia, 1966.

O'Connor R. Jack London. — Boston; Toronto, 1961.

ТЕОДОР ДРАЙЗЕР: ТЯЖЕЛАЯ ПОСТУПЬ ПРАВДОИСКАТЕЛЯ

Первые ступени: «газетные дни». — «Сестра Керри»: две жизни, две судьбы. — «Трилогия желаний»: анатомия успеха. — «Американская трагедия»: преступление и наказание Клайда Гриффитса. — Послекризисные годы: «логика жизни».

Мне хотелось бы, чтобы Соединенные Штаты сблизилась с Советским Союзом... С какой бы точки зрения ни посмотреть на наши две страны... укрепление тесных дружеских отношений между нами будет иметь огромное значение. Я знаю, простые люди в Соединенных Штатах думают точно так же. Поэтому взаимное понимание и знание друг друга совершенно необходимы.

Теодор Драйзер



Драйзер — одна из ключевых фигур американской литературы. Он, в сущности, открыл ее новый этап — XX в.

Это обстоятельство отметил Синклер Льюис, первый американец — лауреат Нобелевской премии по литературе. В своей Нобелевской речи (1930), запальчиво и метко озаглавленной «Страх американцев перед литературой», характеризую своих соотечественников по перу, достойных, по его мнению, этой престижнейшей награды, С. Льюис назвал первым имя Драйзера, несмотря на то, что состоял с ним в личной ссоре. Драйзер,

по его словам, был «первооткрывателем», поборником «смелого и страстного» изображения жизни, освободившим литературу от «викторианской» и «хоуэллсианской» робости и претенциозности, художником, в нелегкой борьбе пробивавшим дорогу тем реалистам, которые осмелились запечатлеть действительность нелестно, без оглядки на разного рода табу и правила «хорошего тона». С этой, по сути, принципиальной оценкой позднее солидаризировались в своих высказываниях Шервуд Андерсон, Уильям Фолкнер, Эрнест Хемингуэй, Роберт Пенн Уоррен и др.

В статье «Драйзер» (1916), написанной в пору резких нападок на автора «Сестры Керри», Андерсон писал: «Тяжка, тяжка по-

ступь Теодора. И как просто было бы разбирать по косточкам некоторые его книги, посмеяться над тяжеловесностью его прозы. Но тяжелая поступь Теодора, его тяжелая неуклюжая поступь проторила нам тропу. Он идет по пустыни лжи, он прокладывает нам тропу. И тропа эта скоро станет улицей».

Столь значимая роль Драйзера определялась несколькими факторами. Писатель, тяготевший к эпическому размаху, стремился, по его словам, «выразить характер и дух действительности». В его творчестве отчетливо выражено автобиографическое начало. Он был бесстрашен, способен, по словам критика Матиссена, «идти поперек толпы». Работал в самых разных жанрах: как романист, новеллист, драматург, критик, очеркист, мемуарист. Значительный пласт в его наследии — книги документально-публицистического характера. Он был неподкупно предан правде, отвергал лживые стереотипы и шаблоны. Видный критик Генри Менкен, один из первых глубоких интерпретаторов Драйзера, подчеркивал, что он оставил «прочный и прекрасный след в национальной словесности. Американская литература до и после его времени отличается почти так же, как биология до и после Дарвина».

Первые ступени: «газетные дни»

В биографии Драйзера выделяются важные обстоятельства, во многом дающие ключ к пониманию писательской индивидуальности. В отличие от большинства собратьев по литературному цеху, таких, как Купер и Готорн, Лонгфелло и Генри Джеймс, Марк Твен и Хоуэллс, имевших прочные американские корни, Драйзер принадлежал к новоприбывшим иммигрантам. На долю его семьи выпали тяжелые испытания, прежде чем она сумела влиться в американское общество.

Суровое детство. Теодор Драйзер (Theodore Dreiser, 1871 — 1945) родился в городе Тере Хот (штат Индиана). Его отец, Джон Пол Драйзер, ткач по профессии, приехал в США из Германии до Гражданской войны. Он женился на 16-летней Саре Шенеб, чешке по происхождению. Первые шаги в Америке были необнадлежающими: коммерческие начинания Джона Драйзера терпели поражение. Позднее, размышляя об этом, будущий писатель пришел к выводу, столь существенному для его миропонимания: в отцовских бедах повинны не случайность, не печальное стечение обстоятельств. Решающим оказался все-таки недостаток воли, ума, энергии. А именно эти качества — гаранты удачи. Неудачи озлобили Джона Драйзера, его характер портился, становясь более жестким и авторитарным. Раздражение постоянно вымещалось на детях. Семья была многодетной — десять сыновей и дочерей. В подобных условиях героическое терпение, самопожертвование и доб-

росердечие выказывала мать. И это навсегда врезалось в память писателя, ее образ живет в его книгах.

Вот одно из свидетельств Драйзера: «Я припоминаю, как однажды жарким днем играл на полу в передней, бегая вокруг материнских колен. Я всегда был маменькиным сыночком и держался за ее юбку, пока мне это было дозволено, т.е. до семи-восьми лет. Помнится, как она сидит в белом халате, а ее туфли поношены. Во время игры я подбежал к ней и начал гладить ее туфли. И теперь слышится ее голос: “Видишь туфли своей мамочки? Разве тебе не жаль, что ей приходится носить такие? Посмотри, какая здесь дыра”».

С ранних лет Драйзер познал и голод, и унижение нищеты. Дети подрастали, принося в семью новые проблемы; сыновья стали отбиваться от рук. Судьба одного из них, Пола, была показательна: он попал в тюрьму за подлог, но, выйдя на свободу, преуспел, стал известным актером-песенником, под именем Пол Дрессер. Он помог своей бедствующей семье, перевез ее в город Эвансвил и дал ей пристанище у своей подружки, которая преуспевала, ибо была владелицей публичного дома. «Удача» Пола была одной из примет американского образа жизни.

Однако дела семьи продолжали ухудшаться. Совсем тяжело было зимой, когда постоянное недоедание усугублялось холодом. Позднее, уже знаменитым писателем, Драйзер продолжал испытывать привычную тревогу с приближением зимнего времени. Впечатления детства неизменно значимы для художественной натуры. Пронзительное сострадание горестям бедняков станет важнейшей основой творчества Драйзера.

С ранних лет Драйзеру приходилось менять профессии, а точнее, зарабатывать на жизнь неквалифицированным монотонным трудом. Он был, например, сторожем лавки скобяных изделий в Чикаго. Между тем школьная наставница Милдред Филдинг с завидной пронизательностью разглядела в этом угловатом, физически слабом и мечтательном подростке нечто совершенно незаурядное. Она побудила его в 1889 г. поступить в Индианский университет, где он проучился всего семестр. На большее просто не хватило средств.

Чикаго. Несостоявшийся студент Драйзер окунулся в жизнь Чикаго, этого стремительно растущего промышленного гиганта, которому суждено было стать местом действия ряда его романов.

В книге «Заря» (Dawn) Драйзер был явно им вдохновлен: «Да здравствует Чикаго! Первый из сыновей Нового Света! Необычайный как иллюзия надежды на счастье...» Но в этом городе Драйзеру открылась не только романтика движения и роста, но и «жестокость и эгоизм».

В Чикаго произошли события, потрясшие Америку — Хеймаркетский бунт и Пуллмановская забастовка. Здесь проложили доро-

гу к сказочному богатству американские олигархи, выросли рабочие и реформистские лидеры.

Чикаго, знаменитый музеями и картинными галереями, был и одним из важнейших литературных центров страны: здесь сформировалась «чикагская школа» писателей, как правило, тяготевших к суровой реалистической манере. Помимо Драйзера к «чикагской школе» причисляют Хамлина Гарленда, Шервуда Андерсона, Джеймса Фаррела, Лорейн Хенсберри, Ричарда Райта, Сола Беллоу, Стадса Теркела и др.

Именно в Чикаго в 1910-е годы начался бурный взлет поэзии — «Поэтический ренессанс».

«Газетные дни». В большую литературу Драйзер пришел поздно: первый роман опубликовал в тридцать лет. Но к этому времени он уже имел за плечами опыт литературной работы. Он стал писателем, пройдя, как и многие его коллеги-соотечественники, «американский» путь, отдав целое десятилетие журналистско-репортерской работе.

Он работал репортером в разных газетах, примерно раз в два года переезжая на новое место. Сначала в Чикаго, потом в Сент-Луис, Толидо, Кливленд, Питсбург, Нью-Йорк. Его специализацией были скандалы и криминальная хроника. Драйзеровские репортажи были посвящены быту ночлежек, самоубийствам, ночной жизни увеселительных заведений, судам над преступниками, тяжелому труду горняков. Наблюдал он и то, как пресса выполняет заказы всемогущих магнатов, и убеждался в том, что жизнь организована отнюдь не в духе замысла Божьего. В ней много зла и несправедливости. Особенно Драйзера угнетал унижительный контраст богатства и нищеты: его сочувствие жертвам социальной несправедливости определялось личным жизненным опытом. Конечно, газетная поденщина поглощала время и силы. Будучи временно безработным, Драйзер начал сотрудничать в ряде нью-йоркских журналов, обычно укрываясь под псевдонимами. Эту пору жизни он позднее описал в книге «Газетные дни» (*Newspaper Days*, 1931). Он так описал полученный им урок: «Я пошел работать в газеты, и с этого времени началось мое настоящее столкновение с жизнью — с убийствами, подлогами, насилиями, гомосексуалистами, взяточниками, коррупцией, надувательством и лжесвидетельством в любых формах, какие только можно вообразить».

Все это в корне расходилось с пресными сочинениями адептов «традиции благопристойности», с двуличной моралью религиозных ханжей и критиков пуританского толка, с которыми Драйзеру предстояло вступить в конфронтацию.

Литературные и философские пристрастия. «Газетные дни» стали для Драйзера литературной школой, порой исканий, обогащения знаний. Как и многие писатели, Драйзер компенсировал отсутствие университетского багажа целенаправленным самообра-

зованием, и прежде всего чтением. В этом плане он был похож на Джека Лондона. Круг чтения Драйзера дает ключ к пониманию его собственных художественных позиций.

В числе тех, кого Драйзер читал с увлечением, был Бальзак, с его масштабностью, безошибочным социальным зрением, пониманием власти денег, изображением человеческих страстей, направленных на обретение богатства и счастья. Есть что-то бальзаковское в драйзеровской масштабности, в неотшлифованности стиля, богатейшей характерологии героев, включенных в социальный контекст. Притягивали Драйзера и художники-натуралисты, рискнувшие обнажить темные стороны жизни. Особенно интересовало его творчество Золя.

Особенно были близки Драйзеру русские классики, чей авторитет на Западе и в Америке стремительно укреплялся. Это прежде всего Достоевский, опыт которого дал себя знать в «Американской трагедии». Но кумиром Драйзера был Толстой. Автор романа «Анна Каренина» явился для Драйзера примером бесстрашного правдоискателя.

В мемуарной книге Драйзера «Заря» (Dawn) имеется красноречивое признание: «Я снова усиленно занялся чтением. Дороже всех мне был тогда Толстой — художник, автор “Крейцеровой сонаты” и “Смерти Ивана Ильича”... Я был так потрясен и восхищен жизнерадостностью картин, которые мне открылись, что меня вдруг озарила неожиданная мысль: как чудесно было бы стать писателем. Если бы только можно было стать таким, как Толстой, заставлять весь мир прислушиваться к твоим словам! Насколько я помню, мне тогда еще и в голову не приходило заняться сочинительством. Не было еще подходящего материала или же он был недостаточно продуман, но желание писать, воздействовать на человеческие умы зрело во мне и пробивалось наружу...»

В драйзеровском круге чтения заметную роль играли философские труды. Среди своих коллег Драйзер всегда выделялся склонностью к метафизическим конструкциям, широким обобщениям, желанием интерпретировать конкретные факты, индивидуальные человеческие судьбы в контексте законов, управляющих мирозданием. Наверное, в этом проявлялась его немецкая «закваска».

Драйзер заинтересованно штудировал труды Д. С. Хаксли, а также Шопенгауэра, которые придали его мировоззрению пессимистическую окраску. Очень важны были для него идеи Спенсера, его социальный дарвинизм, перенесение теории борьбы за существование из мира живой природы в сферу человеческих отношений. Американское общество с его культом индивидуализма, принципом конкуренции гармонизировало с духом спенсерианства. Наконец, Драйзеру, как и Лондону, импонировали идеи Ницше. Именно такие герои, как ницшевский «сверхчеловек»,

могли доминировать в бескомпромиссной жизненной борьбе. Подобная концепция присутствует во многих произведениях Драйзера. Особенно ясно она воплотилась в фигуре Каупервуда из «Трилогии желания». Впрочем, Спенсер тоже вселял в Драйзера пессимистические настроения, колебал веру во всемогущество энергичной смелой личности, ведь индивид был, по Спенсеру, лишь «химической частицей в вихре неведомых сил». Подобная мысль слышна в философских размышлениях писателя на страницах его романов. Но признание подобного факта, по словам Драйзера, «омрачало его разум».

Позднее Драйзер отдал дань восхищения Зигмунду Фрейдю. Фрейдистские мотивы также находили отражение в романах Драйзера, в частности в «Гении». Это была одна из причин особого негодования пуритански настроенных критиков, литературных ханжей, обрушивших на писателя обвинения в «безнравственности».

«Сестра Керри»: две жизни, две судьбы

Вхождением в большую литературу 30-летнего Драйзера стал его роман «Сестра Керри» (*Sister Carrie*, 1900). В основе его лежал автобиографический материал, в частности история старшей сестры писателя — Эммы. Рукопись долго не могла найти издателя. Драйзеру помог Фрэнк Норрис.

С определенной временной дистанции очевидно, что роман — не только веха в писательской карьере Драйзера. Он одна из точек отсчета в истории литературы США. Роман фактически открыл американский реализм XX в.

История молодой женщины. В романе несколько интересно выписанных персонажей. Судьбы главных героев Керри Мибер и Герствуда развернуты контрастно: восхождение молодой женщины и падение ее возлюбленного. На их жизненных дорогах нашли своеобразное отражение глубинные закономерности американской действительности.

Литература XIX в. дала ряд классических романов, запечатлевших историю молодого человека (Стендаль, Бальзак, Флобер, Мопассан, Диккенс и др.). «Сестра Керри» — роман социально-психологический, он воссоздает историю молодой женщины. Историю о том, как скромная провинциалка, приехав в большой город, пробивается к богатству и успеху. И одновременно историю о том, с какими нравственными утратами это сопряжено.

Памятна завязка романной коллизии: «Когда Каролина Мибер садилась в поезд, уходящий днем в Чикаго, все ее имущество заключалось в маленьком сундучке, чемодане из поддельной крокодиловой кожи, коробочке с завтраком и желтом кожаном кошельке, где лежали железнодорожный билет, клочок бумаги с адре-

сом сестры... и четыре доллара». Романист так описывает героиню: она миловидна, смыслена, игрива, но застенчива, преисполнена иллюзий, свойственных молодости. И, как добавляет писатель, «основной чертой ее характера» был эгоизм. Позднее это многое объяснит в поведении Кэрри. Ей 18 лет, она впервые покидает родной кров и едет в Чикаго.

В сюжетной линии Керри высвечивается несколько судьбоносных для нее моментов.

Первый этап — встреча с разбитым коммивояжером Друэ по дороге в Чикаго. Затем пребывание у ее сестры Минни, в семье Гансонов, простых тружеников, знакомых с нуждой. Поиски работы, долгие и безрезультатные, пока ей не удастся получить место работницы на обувной фабрике. Эта пора описана в главе VI, красноречиво озаглавленной «Машина и девушка». Керри обречена на изнурительный и однообразный труд. Заметно блекнет ее свежесть, а болезнь в конце концов побуждает оставить фабрику. Наступает зима, героиня оказывается без средств к существованию.

В этот момент и происходит новая случайная встреча с Друэ. В трудной для девушки ситуации коммивояжер материально поддерживает Керри, делает ей подарки. Керри становится его любовницей.

Подобный поворот сюжета был достаточно смелым с точки зрения общественной морали и литературных нравов того времени.

Драйзер верен воспринятому им от натуралистов принципу детерминизма. Поведение Керри во многом продиктовано обстоятельствами. Было бы упрощением полагать, что Керри просто «продается» Друэ. Она равнодушна к нему, мечтает о законном браке, семейной жизни. А Друэ медлит со своими обещаниями.

История Герствуда. Следующая веха в истории Керри — встреча с Герствудом, управляющим баром, человеком импозантным, но немолодым. Он старше Керри на 20 лет. Основательностью, уверенностью в себе он резко контрастирует с легкомысленным Друэ. Отношения Герствуда с женой на грани развода, дети уже взрослые, его чувство к Керри, молодой, привлекательной, наделенной, как выяснилось, артистическими способностями, психологически объяснимо. Герствуд олицетворяет тот мир, к которому тянется Керри. Увлеченный молодой женщиной, Герствуд похищает деньги из кассы бара и бежит с ней в Канаду, потом они обосновываются в Нью-Йорке.

Принципиально важны нью-йоркские главы романа. Большой город словно испытывает чувства героев на прочность. Керри везет, она идет вверх, Герствуд, напротив, скользит вниз. Эти процессы разворачиваются параллельно друг другу. Герствуд терпит одну неудачу за другой в поисках работы. Это его деморализует, он теряет внутренний стержень. В отчаянии Герствуд нанимается штрейк-брехером во время забастовки водителей трамвая, но получает

ранение осколками стекла разбитой кабины. Это окончательно ломает его, он кончает жизнь самоубийством, отравившись газом в жалкой ночлежке, где нашел последнее пристанище.

К этому времени Керри уже давно бросила Герствуда. Он нужен был ей лишь тогда, когда олицетворял успех. В роли неудачника он ею безжалостно отринут. И это безупречно мотивированный поступок.

В романе приоткрывается «технология» удачи в артистической среде. Некоторое время, обладая заурядными способностями, Керри подвигается на вторых ролях, в кордебалете. Ее судьбу круто меняет счастливая случайность. Однажды ее миловидное личико попадает в популярную газету. На него обращают внимание. Керри получает предложения, роли, ангажементы, а с ними приходят популярность и деньги. Но подобный успех не приносит ей морального удовлетворения. Она чувствует, что ее роли, импонирующие массовым вкусам, далеки от серьезного искусства. Керри тоже не достигла счастья, ибо не познала радости истинного творчества. Отсюда ее одиночество.

Поэтика романа. В романе проявилась важнейшая особенность художественной методологии Драйзера: он включает судьбы своих героев в широкий философский контекст, что подчеркивают двухсоставные заголовки каждой из глав романа: «Притягательная сила магнита. Во власть стихий»; «Чем грозит нищета. Гранит и бронза»; «Мечты утрачены. Действительность глумится»; «Путь побежденных. Эолова арфа» и т. д.

А вот пример прямого авторского голоса, комментария к финальной сцене, когда Керри сидит одна в качалке: «О Керри, Керри! О слепые желания человеческого сердца! Вперед, вперед! — твердит оно, стремясь туда, куда ведет его красота. Звякнет ли бубенчик одинокой овцы на тихом пастбище, сверкнет ли красотой сельский уголок, обдаст ли душевным теплом мимолетный взгляд, — сердце чувствует, отвечает, летит навстречу... В своей качалке у окна ты будешь мечтать о тихом счастье, какого тебе никогда не изведать».

«Дженни Герхардт». Образ Керри Мибер — художественное открытие Драйзера, приметное звено в той галерее женщин, которые вышли из-под пера писателя. Драйзер проявил себя как тонкий знаток женской психологии и во втором романе — «Дженни Герхардт» (Jennie Gerhardt, 1911). Если Керри Мибер, безусловно, несет черты «карьерной женщины», то героиня этого романа — воплощение доброты, обаяния, жертвенности.

Эта прекрасная женщина из народа так и не нашла своего счастья. Ее горестная судьба вызывала сочувствие не одного читательского поколения.

И в этом романе присутствует контраст богатства и бедности, мотив социального неравенства.

Дженни Герхардт родилась в многодетной семье стеклодува немецкого происхождения. Ее удел — нужда и тяжелый труд. Дважды судьба жестоко отворачивается от Дженни. В нее влюбляется сенатор Брендер, но еще до рождения их дочери Весты он неожиданно умирает. Ее новый возлюбленный — богач Лестер Кейн. Как и Брендер, Лестер покорен ее природным обаянием. Джейн вступает с ним в связь, чтобы помочь семье. Но их счастье невозможно. Под давлением родственников, а главное, исходя из денежного расчета, Лестер Кейн, любя Джейн, трусливо отказывается от брака с ней и женится на девушке своего круга. Даже на похоронах Лестера Джейн чувствует свою униженность. Горечью окрашены слова романиста: «Так было всегда. Всю жизнь богатство и сила, в нем (Лестере Кейне) воплощенная, оттесняли ее (Дженни), не пускали дальше определенной черты... С самого детства армия богатых триумфальным маршем шествовала мимо нее. Что же ей оставалось теперь, кроме как с тоской глядеть им вслед».

«Трилогия желания»: анатомия успеха

В начале 1910-х годов Драйзер приступает к реализации одного из своих главных творческих замыслов, к созданию широкого эпического полотна, которое он назвал «Трилогия желания» (The Trilogy of Desire). Она состояла из трех романов: «Финансист» (The Financier, 1912), «Титан» (The Titan, 1914) и «Стоик» (The Stoic, 1947). Последний не был завершен, увидел свет уже после кончины Драйзера. Перед нами социально-историческая панорама, произведение о пути Америки, существенные черты которой во многом олицетворял главный герой трилогии. Драйзер стремился реализовать мечту многих писателей США — создать «великий американский роман», произведение эпической масштабности, общенациональной значимости. Однако неправомерно видеть в трилогии лишь социальный пафос. Слово «желание» (Desire), вынесенное в заголовок, многозначно. Трилогия рассказывает о силе человеческих страстей, которые движут людьми.

Как все крупные произведения Драйзера, трилогия имеет солидную документально-историческую основу. Драйзер тщательно изучал историю восхождения американских миллионеров, способы обретения богатства и влияния. Непосредственным прототипом Фрэнка Каупервуда был чикагский миллионер Чарлз Йеркс. Трилогия, особенно ее первые две части, изобилуют многочисленными, порой даже избыточными деталями и подробностями, относящимися к финансово-промышленной сфере. Стремясь к достоверности повествования, Драйзер специально изучал финансовое дело и, по свидетельству друзей, мог бы с успехом занять должность в банке.

«Финансист» и «Титан». Центральный герой Фрэнк Каупервуд — одно из главных художественных открытий Драйзера, личность

незаурядная, сильная. С детских лет он демонстрирует качества лидера и, конечно же, деловую хватку. Подростком совершает первую финансовую операцию, купив по дешевке, а затем перепродав ящик мыла. Высшую ценность он видит в деньгах, во всемогущем долларе, который дает власть, положение в обществе, гарантирует жизненный успех.

Драйзер интерпретирует события как художник, социолог и философ. Одна из ключевых, символических сцен первой части: юный Каупервуд в течение нескольких дней наблюдает в аквариуме схватку между омаром и каракатицей, которую омар неумолимо пожирает. Это зрелище — наглядная иллюстрация теорий Спенсера: жизнь — борьба за существование, в ней берет верх сильнейший. Этот вывод — зерно жизненной философии Каупервуда. Таким сильным и уверенным в себе хищником он и становится. Показывая восхождение своего героя, Драйзер называет его одним из «первых дерзких спекулянтов».

Романы имеют очевидное познавательное значение. Они звучат актуально и сегодня. Драйзер рисует процесс первоначального накопления, механику создания крупных состояний. Его герой начинает с нуля и быстро богатеет.

Действие романа начинается в пору войны Севера с Югом. Место действия — Филадельфия, финансовое сердце Америки. Не окончив школы, Каупервуд бросается в омут деловой активности. Не гнушается любыми средствами: обманывает кредиторов, наживается на аферах, проворачивает сомнительные махинации. Каупервуд быстро становится одним из влиятельнейших лиц в Филадельфии, а потому он слишком опасен для конкурирующей финансовой мафии, местных олигархов. Для них он соперник, подлежащий устранению. Волчи законы бизнеса везде неприглядны. Враги Каупервуда, крупные воротилы, спланивают, накапливают против него компромат, организуют судебный процесс и отправляют его за решетку. Там он отбывает небольшой срок, демонстрируя завидную жизнестойкость. Быстро выйдя на свободу, Каупервуд оставляет негостеприимную Филадельфию и переезжает в Чикаго, стремительно растущий, мощный индустриальный гигант на Среднем Западе.

В Чикаго — тот же мир деловых интересов, только из области финансов Каупервуд переключивается в промышленную сферу. И в Чикаго управляет мафия миллионеров, не только владеющая экономическими рычагами, но и подчиняющая себе городское самоуправление. С ними и вступает в схватку Каупервуд, задумав строительство трамвайной сети. Даже его жена Эйлин Батлер сетует: «...Ты рад бы сожрать весь мир, если бы у тебя на это хватило сил». Правда, и в Чикаго враги Каупервуда, используя муниципальные выборы, наносят ему контрудар.

Каупервуд обрисован Драйзером многогранно. Достаточно прозрачно выделяются два плана: деловой и личный. Как бизнесмен он смел, дальновиден, в своих махинациях нередко выходит за рамки закона, как бы подтверждая, что нет пределов жажде обогащения.

Сильный, уверенный в себе мужчина, герой стремится к самоутверждению, одерживая победы над женщинами. Рано женившись, он оставляет жену и двух маленьких детей, вступив во второй брак с Эйлин Батлер, дочерью банкира, красивой, уверенной в себе блондинкой. Внешне они образуют удачный союз двух амбициозных и расчетливых личностей.

Но, сохраняя супружеский декорум, Каупервуд заводит любовниц, иногда сразу нескольких. Снимает квартиры для свиданий, одаривает своих пассий деньгами. Однако было бы упрощением полагать, что Каупервуд покупает любовь женщин. Герой трилогии, безусловно, обладает мужским магнетизмом, излучает силу и удачливость, что так импонирует женщинам.

Каково же отношение Драйзера к своему герою в первых частях трилогии? Некоторое время в нашем литературоведении бытовала упрощенная точка зрения, согласно которой романист разоблачает Каупервуда. На самом деле, отношение писателя к нему далеко не однозначно. Драйзер явно не одобряет жестокости и хищничества Каупервуда, но он видит в нем сильную личность, которая может вызвать восхищение.

Над последней частью трилогии «Стоик», оставшейся незавершенной, Драйзер работал в последние годы жизни. Это роман о финале Каупервуда. Перед нами постаревший, усталый герой. Он переживает последний роман с Беренис. Однако в его отношении к людям — все те же цинизм и хищность.

«Американская трагедия»: преступление и наказание Клайда Гриффитса

В 1920-е годы в творчестве Драйзера просматриваются очевидные перемены: он начинает глубже проникать в социальную сущность, движущие силы американского общества. Свидетельство тому — его первая послевоенная публицистическая книга «Бей, барабан» (Hey Rub-a-Dub-Dub, 1920). Эволюция Драйзера, художника и мыслителя, заметна и в публицистическом сборнике «Двенадцать мужчин» (Twelve Men, 1919). Его герои — люди, не нашедшие места под солнцем, не сумевшие достойно реализовать себя в обществе.

Замысел и документальная основа. Но главным делом для Драйзера в первой половине 1920-х годов стала работа над новым романом. В творчестве многих художников мы находим «вершинное» произведение, которое вбирает все душевные и творческие силы и в котором с наибольшей полнотой выражены жизненная философия художника, его эстетическое кредо. Конечно, у критиков, да и у читателя могут быть разные мнения о том, какая книга у писателя главная.

«Американская трагедия» (An American Tragedy, 1925) — пик творчества Драйзера, это единодушно признают все, включая враждебных писателю критиков. Роман аккумулировал жизненный и художественный опыт Драйзера.

«Американская трагедия» — один из самых удачных опытов создания «великого американского романа». В период работы над книгой в 1923 г. в интервью газете «Нью-Йорк Таймс» Драйзер говорил о возможностях, заключенных в масштабной эпической форме. В качестве примера он называл «Идиота» и «Братьев Карамазовых» Достоевского, «Анну Каренину» Толстого. «Им нужны были дыхание, размах, — отмечал Драйзер. — Они озаботились созданием максимально насыщенной картины. Малые формы современной литературы не в состоянии заменить масштабных фресок литературы прошлого».

«Американская трагедия», как и другие романы Драйзера, — произведение с отчетливо выраженной документальной базой. По свидетельству жены романиста Элен, обдумывая роман, он изучил полтора десятка судебных процессов, в основе которых лежала, в сущности, одна криминальная схема.

Молодой человек, обуреваемый честолюбивыми устремлениями, получает возможность жениться на состоятельной девушке, что открывает ему перспективы преуспеяния. Однако препятствием оказывается бывшая возлюбленная молодого человека, простая девушка, к тому же ждущая ребенка. Молодой человек разрубает этот узел, убивая ее, нередко достаточно изощренным образом. Убийца оказывается разоблаченным и кончает жизнь на электрическом стуле.

Проанализировав подобные истории, Драйзер пришел к безусловному выводу: в основе преступлений лежала «отчаянная погоня за деньгами», жажда обладать «мисс Богатство». Свой выбор Драйзер остановил на истории Честера Джиллета, имевшей место в 1906 г.

Джиллет убил свою возлюбленную Грейс Браун, «мешавшую» ему. Состоялся громкий судебный процесс, отчеты о котором занимали газетные полосы. Драйзер тщательно проштудировал все материалы этого уголовного дела.

Однако Драйзер-художник не следовал буквально за имевшимися у него документами, он подвергал их беллетризации, изменял некоторые важные детали, факты, психологический и эмоциональный аспект описанных событий, равно как и характеристики центральных персонажей.

«Вечная тема» — преступление и наказание — приобретала под пером Драйзера специфически американское звучание. Дело, конечно, не только в американских реалиях, атмосфере, но и в психологическом анализе, обнажающем процесс формирования личности героя и объясняющем мотивы его преступления. «Средний моло-

дой американец с типично американским взглядом на жизнь» — так аттестует романист своего героя.

Особенности композиции и сюжета. «Американская трагедия», — безусловно, наиболее четко выстроенный, композиционно продуманный роман Драйзера. В центре произведения — образ Клайда Гриффитса. Все действия, все сцены группируются вокруг сюжетной линии Клайда. Его судьба прослежена от юности до страшного финала. Все другие персонажи, при всей их самостоятельной значимости, в конце концов подчинены раскрытию характера Клайда и его психологической эволюции.

Критики обычно упрекали Драйзера в недостатке «мастерства», подразумевая под этим шероховатость стиля, перегруженность деталями. Но на самом деле Драйзер демонстрирует высокое писательское искусство. Каждая подробность, сцена добавляют важные штрихи к характеристике героя. Есть в романе ключевой образ: подросток Клайд, зажатый «высокими зданиями, стенами коммерческого сердца одного американского города». Это «высокие стены» мира, равнодушные к судьбе одинокого человека.

Три части романа — это отчетливо очерченные этапы недолгого жизненного пути героя.

Сын бродячих проповедников Клайд Гриффитс с детства познает, сколь унижительна бедность. С ранних лет он стремится вырваться из своего унылого мирка, начинает самостоятельный путь: сначала помощником продавца содовой воды в аптеке, потом рассыльным в отеле.

Эта работа стимулирует в нем зависть к богатым и привычку охотиться за чаевыми. В отеле Клайд наблюдает праздное существование некоторых обитателей, в частности состоятельных разведенных дам, встречающихся со своими любовниками. Подружившись с далеко не бедными сверстниками, чувственный от природы Клайд приобщается к «сладкой жизни». В нем растет тяга к богатству и жажда удовольствий. Но во время одной из автомобильных прогулок Клайд сбивает девочку, которая умирает. Чтобы избежать ареста, Клайд покидает Канзас-сити, три года живет вдали от дома, перебивается случайными заработками. Поворотным моментом в его судьбе становится встреча с дядей, Сэмюэлом Гриффитсом, владельцем фабрики по производству воротничков в городе Ликурге.

Поначалу, как и принято, Клайду уготована незавидная участь бедного родственника. Он трудится в подвальном цехе. Наконец, дядя, не склонный протезировать племянника, все же решает дать шанс Клайду показать себя: тот получает более престижную должность учетчика в конторе.

Работающий в женском коллективе герой предупрежден, что надо «соблюдать приличия в отношениях с работницами». В доме дяди происходит знакомство Клайда с двумя девушками, Бертиной Крэнстон и Сондрой Финчли, звездами местного бомонда. Сондра производит на Клайда сильное впечатление. Она олицетворяет в глазах Клайда неотвратимо влекущий его мир материального преуспевания.

Однако к этому времени у Клайда был роман с юной работницей Робертой Олден, дочерью фермера. Воспитанная в духе строгих провинциальных нравов, Роберта, однако, не может устоять перед настойчивостью Клайда и отдается ему. Это происходит тогда, когда Клайд опять начинает встречаться с Сондрой Финчли и входит в круг местной «золотой молодежи». Сондра и Клайд увлечены друг другом. Перед Клайдом открывается радужная перспектива: Сондра — наследница солидного состояния.

Драйзер ставит героя перед нелегким выбором: женитьба на Роберте Олден, которая ждет от него ребенка, означает унылое существование мелкого служащего; брак с Сондрой — приобщение к миру богатства, жизненный успех. Но реализация этой американской мечты может быть достигнута только через устранение Роберты. Так исподволь у героя зреет мысль о преступлении.

Трагедия на озере Биг Биттерн относится к самым волнующим сценам романа. В изображении душевного состояния Клайда, его мучительной внутренней раздвоенности, нерешительности и страха, психологической атмосферы в момент гибели Роберты сказалось творческое усвоение Драйзером художественного опыта Достоевского.

Клайд задумал убить Роберту, утопить ее. Но он не решается сам толкнуть ее в воду; лодка переворачивается случайно. Вина героя в том, что он не помогает Роберте, когда она, не умея плавать, оказывается в воде.

В заключительной, третьей части романа перед читателем история судебного процесса над Клайдом. Здесь герой уже вызывает сострадание, ибо судебная машина безжалостно размалывает его. Драйзер обнажает подноготную того, что именуется «торжеством справедливости». Следователь Хейлт ведет дело таким образом, чтобы помочь судье Мейсону провести громкий, показательный процесс, что обеспечит ему переизбрание на ближайших выборах. Мейсон откровенно стремится представить Клайда закоренелым преступником, а себя — поборником интересов простых людей. Все обвинения строятся на косвенных уликах. Обстоятельства, явно смягчающие вину Клайда, ибо убийство не было преднамеренным, не принимаются во внимание. Не в полной мере используют возможности защиты адвокаты Джефсон и Белнеп. Присяжные, психологически обработанные судьей, выносят Клайду вердикт: виновен. Его приговаривают к электрическому стулу.

Писателей всегда волновало психологическое состояние человека, ожидающего казни. Показал это и Драйзер в главах, воссоздающих обстановку в «доме смерти»: мы воочию ощущаем безмерное горе и одиночество героя. Только один человек среди смертников — юрист Николсон — проявляет к нему сочувствие, старается подбодрить. До конца борется за жизнь сына и мать Клайда.

Двусмысленна роль священника Макгиллана. С одной стороны, он желает облегчить участь Клайда, укрепить в нем веру в

загробную жизнь. Но с другой — в решающей судьбу Клайда сцене свидания с губернатором не высказывает своих сомнений в вине юноши. А это могло бы спасти Клайду жизнь.

И вот героя ведут на электрический стул: «— Прощайте все! Но голос его прозвучал так странно и слабо, как издали, что Клайду и самому показалось, будто это крикнул не он, а кто-то другой, идущий рядом с ним. И ноги его, казалось, переступали как-то автоматически. И он слышал знакомое шарканье туфель, пока его вели все дальше и дальше к той двери. Вот она перед ним... вот она распахнулась. Вот, наконец, электрический стул, который он так часто видел во сне... которого так боялся, к которому теперь заставляют идти. Его толкают к этому стулу... на него... вперед... вперед... через эту дверь, которая распахивается, чтобы впустить его и так быстро захлопывается... а за нею остается вся земная жизнь...»

Действие романа заключено в своеобразную «рамку». Он открывается сценой летнего вечера, приятной истомой, размеренной жизнью торгового центра американского города. Аналогичной сценой: летний вечер, сумерки, торговый центр Сан-Франциско — «Американская трагедия» и завершается. Мысль писателя прозрачна: ничего не изменилось, жизнь продолжается.

И в этом романе Драйзер остается верен принципу детерминизма: он показывает, как окружение формирует индивида. Но, бросая обвинение обществу, Драйзер не снимает вины с главного героя. Ведь индивид не пассивный продукт среды, он отвечает за свои поступки. Клайд при всей своей типичности — фигура психологически индивидуализированная. Негативную роль в его судьбе сыграли слабохарактерность, податливость отрицательным внешним воздействиям, эгоизм, мечтательность и ярко выраженная чувственность.

Значение романа. Сам Драйзер назвал роман «своего рода классовым эпосом, в котором отражен классовый антагонизм, охватывающий в наши дни весь мир». Писатель дал концентрированное художественное обобщение американской действительности. Это было суровое обвинение не только индивидуализму героя, но и обществу.

Роман стал своего рода литературной сенсацией. Он появился в разгар эпохи «просперити» (процветания), которая пришлась на президентство Кулиджа, вторую половину 1920-х годов. Роман Драйзера словно взрывал царившее в обществе благодушие, напоминал о глубоком трагизме жизни.

Роман, ставший бестселлером, был экранизирован Голливудом. При этом замысел писателя был искажен: «Американская трагедия» интерпретировалась как чисто криминальная история, социально-психологические мотивы и факторы преступления Клайда были затушеваны, что вызвало протест писателя.

«Драйзер смотрит на Россию». В 1920-е годы социально-экономические перемены в России, где строилось совершенно новое общество, стали объектом пристального внимания на Западе, в том числе и со стороны писателей, особенно левой ориентации.

Весьма логично, что Драйзер обратил внимание на происходящее в Советской России именно после написания «Американской трагедии». Осенью 1927 г. во время празднования 10-летия Октября Драйзер по приглашению из Москвы совершил поездку в Россию, побывал в Москве, Ленинграде, Нижнем Новгороде, совершил вояж по Волге. Он встречался с творческой интеллигенцией, с Маяковским, Эйзенштейном. Драйзера тепло принимали, но при этом не забывали снабдить его соответствующей литературой, представляющей в выгодном свете политическую жизнь в стране.

Итогом поездки стала его очерковая книга «Драйзер смотрит на Россию» (Dreiser Looks at Russia, 1928). В новой России писателю, познакомившемуся лишь с некоторыми внешними сторонами советского образа жизни, многое импонировало: достижения (как он полагал) социального равенства; успехи в борьбе с неграмотностью и беспризорностью; просвещение народа; искоренение столь удручавшего его в Америке контраста между богатством и бедностью.

В то же время от него не укрылись и общий низкий уровень жизни людей, и идеологический «зажим», который он называл «тиранией коммунизма». Эти критические аспекты книги Драйзера долгое время замалчивались; книга переводилась с большими купюрами. Изъятые фрагменты стали известны российскому читателю только в 1990-е годы.

«Галерея женщин». Безусловная радикализация взглядов Драйзера находит отзвук и в его художественном творчестве. В 1929 г. выходит двухтомный сборник его новелл «Галерея женщин» (A Gallery of Women). Драйзер, как показали его первые романы, был искусным мастером в изложении женских историй. Одна за другой проходят перед читателями сборника драйзеровские героини. Как правило, это женщины с несложившимися судьбами: киноактриса Эрнестина, покончившая жизнь самоубийством; медсестра Регина, пристрастившаяся к морфию; подавленная трудом и нуждой Ида Хошафут.

Лишь Эрнита из одноименной новеллы обретает свое счастье. Вместе с группой американских специалистов она приезжает в Советский Союз, в Кузбасс, где, увлекшись коммунистическими идеями, принимает участие в строительстве. Образ Эрниты — это попытка Драйзера создать героиню нового типа, однако, как это нередко бывает в таких ситуациях, она несет черты схематизма и

заданности. Правда, и это важно для Драйзера, Эрнита, реализовав себя в работе, не находит личного счастья. Писатель любил говорить, что при любой, самой совершенной системе останутся человеческие трагедии — неразделенная любовь, семейные конфликты... Знакомство с теориями Фрейда, вызывавшими у него неподдельный интерес, лишь убеждало его в сложности и противоречивости человеческой природы.

1930-е годы: от «Американской трагедии» к «Трагической Америке». В послекризисное время Драйзер заметно «левее». В условиях депрессии он отдает много сил гуманитарной деятельности, активно работает в публицистике, оперативно откликаясь на события.

Написав роман о горестной участи человека, он создает публицистическое полотно о трагедии целого народа и дает книге крылатый заголовок «Трагическая Америка» (Tragic America, 1931). Он пишет о стране в тяжкую для нее пору Депрессии, о безработных, стачечниках, бездомных, разоренных фермерах, о людях труда, в наибольшей степени испытывавших последствия кризиса 1929 г.

Драйзер принимает участие в создании коллективного репортажа, посвященного бастующим шахтерам («Говорят горняки Харлана», Harlan Miners Speak, 1932). Много сил он отдает оказанию гуманитарной помощи республиканской Испании. Выпускает новую публицистическую книгу «Америку стоит спасти» (America Is Worth Saving, 1941).

Драйзер среди наиболее стойких «друзей СССР»: его статьи, приветствия, выдержанные в «ортодоксальном» духе, печатаются в советской прессе. Писатель откровенно выражает свои симпатии компартии США и самой идее коммунизма. Неслучайно одна из его статей красноречиво озаглавлена «Благодарю Маркса и красную Россию». Менее известно, однако, что в дискуссии с Дос Пассосом в конце 1937 г. Драйзер выразил озабоченность многих людей на Западе развязанным в России террором. Однако, как и некоторые другие «левые», он, видимо, считал нецелесообразным открыто осудить «чистки», полагая, что подобная критика может быть на руку фашистским или антисоветским силам.

На закате. В период Второй мировой войны Драйзер ратует за открытие второго фронта. Не раз выражает симпатии России. Для него она не только страна, героически сражающаяся с фашизмом, но и родина великого классического искусства, прежде всего литературы и музыки.

В последние годы жизни Драйзер трудится над завершением «Трилогии желаний», над уже рассмотренным нами романом «Сток». Другой роман — «Оплот» (The Bulwark, 1946) также выходит посмертно.

Этот роман построен как художественная хроника трех поколений квакерской семьи Барнсов.

Глава семьи Солон Барнс, банковский служащий, безусловно честный человек, озабочен тем, чтобы воспитать детей в духе своих моральных установок, принципов альтруизма и скромности. Но надеждам Солона не суждено осуществиться. Семья неумолимо разрушается. Сын Солона Барнса Стюарт вырастает вором и насильником, попадает в тюрьму, где накладывает на себя руки. Бежит из дома младшая дочь Этта. Два других сына женятся по расчету, желая пожить в богатстве жен. Разочарование охватывает и самого Барнса. Он чувствует, что жажда денег словно разлита в воздухе, а философия стяжательства, всепронизывающий беспощадный эгоизм оборачиваются злом.

В июле 1945 г., незадолго до смерти, Драйзер заявляет о вступлении в коммунистическую партию, причем этот шаг он называет выражением «логики жизни». Одним из факторов, определивших это решение, был вклад коммунистов в победу над фашизмом. В коммунизме Драйзеру виделось некое гуманное учение, реализовывающее принцип социальной справедливости и искореняющее бедность и нищету. Одновременно Драйзер вступает в епископальную церковь.

Драйзер в России. Драйзер приобрел популярность в 1920-е годы, многократно переиздавался и до сих пор относится к числу наиболее читаемых американских авторов. Несколько раз выходили его собрания сочинений. Симпатии Драйзера к нашей стране, его приход в компартию, социально критический пафос по отношению к американской действительности — все это обусловило особую благосклонность к нему наших критиков.

В годы «холодной войны» Драйзер оставался единственным крупным американским писателем, которого в СССР поднимали на щит, в то время как его коллеги подвергались поношению. Все это вело к известному «выпрямлению» Драйзера в угоду политической конъюнктуры.

В дальнейшем наметился более глубокий, объективный подход к наследию автора «Американской трагедии». Публикации из архива писателя, сборники его статей и очерков, рассеянных в периодике, позволяют сегодня во всем объеме, во всей сложности представить путь писателя, равно как и своеобразие философских основ его творчества.

Литература

Художественные тексты

Драйзер Т. Собр. соч.: В 12 т. — М., 1993.

Драйзер Т. Жизнь, искусство и Америка / Сост. и предисл. Ю. Палиевской. — М., 1988.

- Драйзер Т.* Социальная сила, преобразующая мир / Вступ. ст. и публ. Б. А. Гиленсона // Иностранная литература. — 1971. — № 8.
- Dreiser T.* A Selection of Uncollected Prose. — Detroit, 1977.
- Letters of T. Dreiser. — A Selection Univ. of Pennsylvania Press, 1959.

Критика. Учебные пособия

- Батурин С. С.* Драйзер. — М., 1971. — (Серия «ЖЗЛ»).
- Засурский Я. Н.* Теодор Драйзер: Жизнь и творчество. — М., 1977.
- Матиссен Ф. О.* Ответственность критики. — М., 1972.
- Мендельсон М. О.* «Американская трагедия» Теодора Драйзера. — М., 1971.
- Теодор Драйзер: Библиограф. указ. / Сост. Б. М. Парчевская. — М., 1976.
- Уоррен Р. П.* Дань Теодору Драйзеру. — М., 1988.
- Critical Essays on Theodore Dreiser / Ed. by D. Pizer. — Boston, 1981.

ЭПТОН СИНКЛЕР: АМЕРИКАНСКИЙ БУНТАРЬ

Многотомное наследие: «писатель с социальным уклоном». — «Джунгли»: «роман-бомба». — 1920-е годы: на подъеме. — Последние десятилетия: эпопея о Лэнни Бадде.

Когда меня спрашивают, что случилось в течение моей долгой жизни, я ссылаюсь не на комплекты газет и не на мнения авторитетов, а на романы Э. Синклера.

Бернард Шоу

В одной из последних книг Эптона Синклера («Автобиография», 1962) воспроизведена оригинальная фотография: 84-летний писатель, бодрый, худощавый, в клетчатой рубашке, стоит рядом с превышающей его рост пирамидой, сложенной почти из ста томов его собственных книг.

За 70 лет творческой жизни, предельно активной и насыщенной, Синклер обращался ко всем сферам американской жизни, выступал практически во всех жанрах: писал романы, драмы, повести, памфлеты, газетные статьи, пропагандистские трактаты, социологические эссе, биографии и автобиографии, киносценарии, составлял антологии. Его произведения были переведены почти на 60 языков. Это был один из наиболее читаемых в мире авторов. В его архиве свыше полумиллиона страниц рукописей; его эпистолярное наследие с трудом поддается учету: можно говорить о десятках тысяч писем. Среди его адресатов до 1300 деятелей политики и литературы, науки и искусства. В их числе Франклин Делано Рузвельт и Уинстон Черчилль, Альберт Эйнштейн и Ромен Роллан, Анри Барбюс и Сергей Эйзенштейн, Бернард Шоу, Герберт Уэллс и множество других.

**Многотомное наследие:
«писатель с социальным уклоном»**

Эптон Синклер — представитель той новой тенденции, которая явственно обозначилась в литературе на переломе веков. XX столетие, особенно его первая половина, — эпоха революционных потрясений и социальных катаклизмов, поставила перед многими мастерами слова новые задачи. Возрастает общественная активность писателей, которые уже не замыкаются в своих рабочих кабинетах. В результате прямого, непосредственного отклика словесного ис-

куства на острейшие общественные вопросы убыстряется процесс активного вторжения в него философии, социологии, политики.

Синклер во многом отличался от привычного типа литератора. Ван Вик Брукс относил его к особой категории писателей-публицистов. Специфика его творчества определялась открытой тенденциозностью его книг. Бернард Шоу полагал, что Синклер — «писатель-борец, с социальным подходом», для которого перо — оружие, а «литературные приемы интересны не сами по себе, но как средство донести до читателя свои идеи... Синклер не Генри Джеймс, а, скорее, Даниель Дефо».

В его работах о литературе, и это существенно, мало говорится о специфике писательского труда в плане эстетическом. Он делает акцент именно на идейно-воспитательной функции словесного искусства, призывая к осуществлению конкретных социальных реформ. Его несомненная сила в обличении общественных пороков. Его критика базируется на умело подобранных фактах. Но Синклер еще и реформатор, хотя в этой роли он значительно менее убедителен. Существующему порядку вещей, или «системе», как любили говорить в пору макрейкерства, он противопоставляет, пусть и достаточно туманную, социалистическую альтернативу. Свой идеал он обычно определял понятием «социальная справедливость» (Social Justice).

Нетрудно понять, почему популярность Синклера в читательских кругах разительно контрастировала с пренебрежительным отношением к нему серьезной академической критики. Для нее он был «социологом», «журналистом», вторгшимся в мир изящной словесности, к тому же безжалостно принесшим эстетические критерии в жертву прямолинейной пропагандистской установке. Когда в 1930 г. группа литераторов, ученых и общественных деятелей (в нее входили Бернард Шоу, Джон Дьюи, Альберт Эйнштейн и др.) выдвинула кандидатуру Синклера на Нобелевскую премию, против него выступил известный литературовед консервативного толка Артур Куинн. Для Куинна и его коллег Эптон Синклер был плоским проповедником скучного пуританского будущего, поставщиком популярной «беллетризованной социологии», страдавшим глухотой по отношению к прекрасному.

«Джунгли»: «роман-бомба»

Эптон Синклер (Upton Sinclair, 1878—1968) родился в Балтиморе в семье аристократов-южан, разорившихся в результате войны Севера и Юга. Его отец торговал вином, но не очень удачно, зато сам отличался пристрастием к алкоголю, что вызывало резкое неприятие сына. Позднее Эптон Синклер стал пламенным поборником трезвого образа жизни.

В 1892 г. Синклер поступил в нью-йоркский городской колледж, где проучился пять лет. Первые пробы пера относятся к 15-летнему возрасту, когда он принимается за поденную литературную работу, чтобы оплатить учебу; пишет бульварные повести и рассказы, которые печатают невзыскательные дешевые издания. Продолжив образование в Колумбийском университете, он публикует свои средней руки первые романы: «Царь Мидас» (King Midas, 1901), «Принц Хаген» (Prince Hagen, 1903), «Дневник Артура Стирлинга» (The Journal of Arthur Stirling, 1903).

Широчайшая известность приходит к Синклеру после выхода романа «Джунгли» (The Jungle, 1906), который стал событием не только литературной, но и общественной значимости. Это был образец «литературы протеста», «роман-бомба», который по произведенному впечатлению сопоставим с «Хижинной дяди Тома» Бичер-Стоу.

В центре романа — горькая доля семьи литовских эмигрантов, приехавших в США и ставших объектом безжалостной эксплуатации. Трагична участь главного героя Юргиса Рудкуса, рабочего на чикагских бойнях; безработного; бродяги, попавшего в тюрьму; затем люмпена, перебивающегося случайными заработками. Его жена Уна умирает во время преждевременных родов. Полторагодовалый сын Антанас, лишенный присмотра, тонет в уличной грязи. Дом отобран за неуплату взносов. Горька судьба и родственников Юргиса. Мария вынуждена продавать себя, чтобы помочь сестре Эльжбете и ее голодным детям. Сын Эльжеты Кристофорас, не получив медицинской помощи, умирает; другого ее сына — Станиславоса загрызли наводнившие трущобы крысы.

Сердцевина романа — описание страшных чикагских боен; рабочие трудятся в тяжелейших антисанитарных условиях; порой разделывают туши павших животных; используется в «деле» зараженный туберкулезом скот, поскольку он быстро набирает жир; испорченное мясо идет на приготовление колбас, мясных консервов. Иногда в мясе попадают дохлые крысы. Поражала не только исчерпывающим образом воспроизведенная «технология» производства на бойнях. В романе возникла пугающая картина того «промышленного рабства», которое писатель обозначил беспощадной метафорой — джунгли. Это понятие прочно вошло в общественно-политический лексикон. Именно звериные законы джунглей приводят к гибели семью Юргиса.

Романист намечает выход, правда, художественно малоубедительный. Придя на митинг социалистов и слушая пламенную речь оратора, Юргис переживает «обращение» в социализм как в новую жизненную веру. При этом духовный перелом героя слабо мотивирован, он декларируется, а не раскрывается во всей сложности. «Новый» Юргис бесплотен. Подобный недостаток станет для Синклера характерным.

Разоблачительный документальный материал, собранный Синклером и «интегрированный» в ткань романа, поверг читателей в шоковое состояние. Правда, Синклер сетовал по поводу того, что он целил в «сердце» читателей, а попал в «желудок»: более всего их возмутила антисанитария на производстве. Была создана специальная сенатская комиссия, расследовавшая положение на чикагских бойнях.

За многие годы, прошедшие с выхода «Джунглей», условия труда и быт рабочих, описанные Синклером, канули в прошлое. Но в тех реформах, которые были проведены, есть заслуга писателя. Роман прочно вписан в историю литературы США.

Критик Харвей Суодос на страницах журнала «Атлантик» сопоставлял «Джунгли» с «Жерминалем» Золя: «...Оба произведения были плодом творчества писателей, которые, вооружившись записными книжками, отправились исследовать новую территорию. Они возвратились к письменному столу, но не умиротворенные, а, напротив, исполненные возбуждения, гнева и надежды, узнавшие цену, которую заплатили тысячи людей, созидавшие то, что мы называем цивилизацией. Загрубевшие шахтеры северной Франции у Золя и иммигранты на бойнях Чикаго у Синклера никогда не сотрутся в нашей памяти».

Джек Лондон назвал «Джунгли» «“Хижинкой дяди Тома” рабов наемного капитала». Лев Толстой, получив в Ясной Поляне роман с дарственной надписью автора, записал в дневнике: «Удивительная книга. Автор — знаток жизни рабочих. Следовало бы издать по-русски».

После «Джунглей». Книга о чикагских бойнях и последовавшие за ней произведения Э. Синклера, написанные в той же документально-публицистической манере, с наглядностью явили сильные и слабые стороны социологического романа. Созданию книг-расследований предшествовала подготовительная работа: писатель превращался в репортера, «разгребателя грязи», накопителя фактов, бьющих в выбранную цель. Правда, иногда эти пласты порепортерски поданного фактического материала буквально загромождали повествование, а герой оттеснялся на второй план, выполняя подчиненную функцию лица, связующего этот материал (например, Аллан Монтегю в «Столице», *The Metropolis*, 1908; в «Менялах», *The Moneychangers*, 1908).

Как борец за справедливость Синклер был импульсивен и порывист. Подобно чуткому сейсмографу, он отзывался на первые толчки общественных потрясений. Его симпатии и антипатии демонстрировались обычно решительно и открыто; присутствовали в его книгах и сентиментальность, и мотив мученичества жертв социальной несправедливости.

Как правило, главные герои в романах Синклера запечатлены в движении, в процессе освобождения от иллюзий и обретения

нового миропонимания. Таковы Тирсис, Сэмюэл («Сэмюэл-искатель», Samuel, the Seeker, 1910), Сильвия («Сильвия», Sylvia, 1913; «Замужество Сильвии», Sylvia's Marriage, 1914), Хал Уорнер («Король Уголь», King Coal, 1917), Бенни Росс, Руди Мессер («Они не пройдут», No pasaran) и многие другие. Правда, писатель обычно фиксирует лишь первую стадию их перехода на сторону трудящихся, в то время как дальнейший путь остается вне поля его зрения.

При этом в трактовке характеров Синклер исходил из прямолинейно понятого принципа детерминизма: его герои иллюстрируют определенные социальные силы, группы, равно как и действие экономических законов. Это приводило к заметной схематизации образов, к преобладанию в них социально-классовых черт, к нивелировке индивидуально-личного. Эптон Синклер представлял ту линию в литературе (к ней могут быть отнесены также Дос Пассос, Синклер Льюис), которая показывала «экономического человека». На другом полюсе оказывались писатели психологической школы. Этот социологический уклон в книгах Синклера, однако, компенсировался несомненным искусством писателя построить увлекательный сюжет. Его книги динамичны, полны жизни, поэтому были любимы читателями. Правда, в весьма заурядном, неотшлифованном стиле Синклера, прибегавшего порой к помощи стенографисток, сказывалось то, что Ван Вик Брукс называл как-то «фатальной бойкостью пера».

Знаменательно, что наряду с социологическим романом Синклера привлекал и другой тип романа, выдержанного в романтическом духе, с уклоном в семейно-моральную проблематику: «Дневник Артура Стерлинга», «Сэмюэл-искатель», «Испытания любви» (1911), «Сильвия», «Замужество Сильвии». Однако, несмотря на увлекательный сюжет, в этих произведениях Синклер не был столь оригинален, как в «Джунглях». Намечается в его творчестве и публицистическая линия. На первых порах он выступает как реформатор, предлагавший наивные, в духе либерализма и христианского социализма, схемы перестройки общества (например, в трактате «Индустриальная республика» (Industrial Republic, 1907), посвященном Уэллсу).

Но всего более убедительным был Синклер там, где он переходил из мира романтики и отвлеченно-умозрительных конструкций на почву реальности и выступал как обличитель. В романах «Столица» и «Менялы» объектом разоблачения стали безумная роскошь, паразитизм и расточительство нью-йоркской денежной элиты.

«Король Уголь». Эту линию продолжает роман «Король Уголь», в котором реальные исторические события — забастовка в Колорадо в 1914 г., художественно переосмысляются. Как и в «Джунглях», Синклер конкретен в воспроизведении производственных процессов, на этот раз шахтерского труда. Его симпатии отданы

рабочим, жертвам «наемного рабства». Происходящее не только показано прямо, но и во многом дано опосредованно, через восприятие главного героя Хала Уорнера, фигуры для Синклера новой: это не ищущий интеллигент и не страдающий пролетарий, а богач, который отходит, пусть временно, от своего класса, проникается сочувствием к трудящимся. Знаменательно, что в «Короле Угле» пролетарии уже не как жертвы, подавленные нуждой, а люди, отстаивающие свои права. Среди них выделяется несколько выразительных фигур: это Марк Секория, старик Джон Эдстром, профсоюзный вожак Олсен. На фоне суровых, безрадостных будней шахтерского поселка разворачивается любовная история Хала и ирландки Мэри Барк, «красной Мэри», пылкой, мужественной девушки с чутким отзывчивым сердцем, которую знаменитый критик Георг Брандес считал художественной удачей Синклера и назвал «Валькирией рабочего класса».

Заметно, что писатель не верит в призывы к милосердию, обращенные к сильным мира. Изображенная в романе острая коллизия труда и капитала напоминала о той новой теме, которая все настойчивее захватывала не только «периферию» литературного процесса.

Правда, именно в эти годы обнаружилась нечеткость позиции Эптона Синклера: он вышел из социалистической партии, поддержал войну США против кайзеровского деспотизма, хотя в дальнейшем признал этот шаг ошибочным. Впрочем, его взгляды всегда отличались эклектизмом, он не принимал ортодоксального марксизма и наряду с реформистскими идеями разделял теории Беллами, эволюционизм Спенсера, известный идеализм, проистекавший из веры во всемогущество эмоционального призыва. О последнем свидетельствовала составленная им художественная антология «Вопль о справедливости. Антология социального протеста» (*Cry for Justice. Antology of Social Protest*, 1915).

Эптон Синклер был фигурой, весьма характерной для Америки. Своей жадой социальной справедливости, пылом реформатора он напоминал пионеров американского социализма, фурьеристов, вдохновителей первых общин и утопических колоний. Это отмечал Джек Лондон в своем отзыве о романе «Джунгли», сопоставив его с романом «Взгляд назад» Беллами: у последнего он увидел «прекрасные теории», а у Синклера — «пот, кровь, стоны и слезы».

1920-е годы: на подъеме

«Джимми Хиггинс». Десятилетие после Первой мировой войны оказалось весьма плодотворным для Синклера. В это время он сблизился с левыми радикальными кругами. Пристальное его внима-

ние привлекли события в России 1917 г. Роман «Джимми Хиггинс» (Jimmie Higgins, 1919) стал первым не только в американской, но и в зарубежной литературе художественным откликом на русскую революцию. В нем Синклер проследил историю рядового американского рабочего, функционера социалистической партии.

Герой видит в победе большевиков в России воплощение своих давних чаяний: «Джимми был на седьмом небе, он просто ног под собой не чувал от счастья. Наконец-то впервые в истории создано пролетарское государство...» Став солдатом, Хиггинс верит, что, сражаясь с кайзером, спасает демократию и помогает «государству Советов». Сначала он воюет с немцами во Франции, потом его посылают с экспедиционным интервенционистским корпусом в Советскую Россию. Там, на фронте под Архангельском, под влиянием «красного» агитатора Калинкина, Хиггинс принимает правду большевиков. Арестованный американской контрразведкой, под пытками он ощущает свое единение с борющимся и страдающим человечеством.

Роман, воспринимаемый сегодня как наивный и схематичный, нес на себе печать времени и был исключительно популярен. В обрисовке Хиггинса сказалась старая болезнь Синклера: склонность к подмене художественного изображения публицистикой, акцентировка мотива мученичества. Это не помешало роману получить самые лестные оценки Роллана, Барбюса, Нексе, Дебса.

Памфлеты. Э. Синклер, всегда державший руку на пульсе времени, ищет новые художественные формы, оперативные и действенные. Так рождаются его публицистико-социологические памфлеты, которые образуют серию, броско озаглавленную «Мертвая рука» (Dead Hand). Здесь Синклер-обличитель идет во многом дальше «макрейкеров».

В своих памфлетах Синклер в обычной для себя прямолинейной манере атакует общественное зло. В поле его зрения зависимость церкви от финансовых интересов («Выгоды религии», The Profits of Religion, 1918), подкуп «свободной прессы» («Медный жетон», The Brass Check, 1919), деградация писателей в результате подчинения доллару («Искусство Маммоны», Art of Mammon, 1922), опошление искусства, превращенного в коммерциализированную псевдокультуру («Деньги пишут», Money Write, 1927), неблагоприятная ситуация в школах и университетах («Гусиный шаг», The Goose Step, 1923; «Гусята», The Goslings, 1924).

Своими памфлетами Э. Синклер не только будоражил общественное мнение, но и прокладывал пути очерковой литературе, дал образцы журналистского расследования, сплава социологии и публицистики.

Романы 1920-х годов. Работа над памфлетами обострила социологическое чутье Синклера, углубила его понимание экономи-

ческих пружин американского общества, и в серии романов, написанных им в послевоенные десятилетия, заметен рост его писательского мастерства. В них индивидуальные судьбы героев развертываются на широком общественном фоне. В то же время каждый из романов Синклера (в этом он отчасти напоминал Золя) становится своеобразным «путешествием» в конкретную сферу жизни, будь то полиция и тайная антирабочая агентура («100 %», *The Story of a Patriot*, 1920), индустрия «черного золота» («Нефть», *Oil*, 1924) или судопроизводство («Бостон», *Boston*, 1928). Показательно появление в «Нефти» революционера Пола Аткинса, который словно принимает эстафету у Джимми Хиггинса. Однако как художественный образ он бледен; Синклеру вообще больше удавались образы жертв, вызывающих сострадание, чем борцов.

В «Бостоне» намечен переход социологического романа в ту жанровую разновидность, которая становится в последний период творчества Синклера доминирующей, — в современный исторический роман. Он был написан по горячим следам процесса над участниками рабочего движения Н. Сакко и Б. Ванцетти, который завершился казнью двух невинных людей на электрическом стуле. Это потрясло Америку. И это для писателя — новый творческий поворот; ведь в прежних произведениях Синклера не было подлинно исторических личностей, а реальные обстоятельства лишь просвечивали, представая в несколько завуалированном виде. В «Бостоне» давалась богатая социальная панорама американского общества. Весь материал скреплялся фигурой, характерной для синклеровской типологии, — представителем власти имущих, который отходит от своего класса (на сей раз в этой роли выступает вдова умершего главы богатейшего рода Торнуэллов — Корнелия).

Последние десятилетия: эпопея о Лэнни Бадде

1930-е годы. Э. Синклер был писателем плодовитым, но неровным. Удачные книги чередовались у него с «проходными», художественно слабыми. Популярность Синклера снижалась. Кризис, потрясший Америку в 1929 г., а затем полоса длительной депрессии вызвали у писателя явное замешательство. Его романы, написанные в эти годы («Маунтин сити», 1930; «Римские каникулы», 1931), в значительной степени уступают прежним книгам. Обнаружили свою несостоятельность и рецепты Синклера по мирному преобразованию американского общества.

Писатель решил попробовать себя на политическом поприще: он обнародовал в 1934 г. свой известный план «Покончить с нищетой в Калифорнии» (*End Poverty in California*) и баллотировался на пост губернатора этого штата, но потерпел поражение.

Его концепция сотрудничества различных классов общества, достаточно утопическая, отразилась в романе «Кооперация» (Со-Ор, 1936).

В середине 1930-х годов в условиях нарастающей «коричневой» угрозы Э. Синклер становится в ряды писателей-антифашистов. Повесть «Они не пройдут» (No pasaran, 1937), рисуящая приезд в Испанию первых добровольцев, их мужество, была крайне своевременна, горячо пропагандировала идею единого антифашистского фронта. В этом раннем отклике на испанские события заметны и скоропись, и лежащая на поверхности «заданность», и явная наивность батальных сцен. Однако Эптону Синклеру удалось уловить те сдвиги в умонастроении американцев, которые вызвала опасность фашизма.

История Европы в зеркале эпопеи. В канун Второй мировой войны автор «Джунглей», начинавший еще в пору «макрейкерства», перешагнул шестой десяток. Но его творческая активность не угасла. На исходе 1930-х годов он приступил к работе над своим самым масштабным замыслом: это была десятитомная серия романов, объединенная фигурой главного героя Лэнни Бадда.

Герой путешествует по миру, встречается со знаменитыми людьми, оказывается в центре международных интриг и политических маневров. Первый роман «Конец мира» (World's End, 1940) охватывает время между 1913 и 1919 гг.; второй «Между двух миров» (Between Two Worlds, 1941) запечатлел события от Версальского мира (1919) до кризиса 1929 г. Третий роман серии «Зубы дракона» (Dragon's Teeth, 1942), удостоенный Пулитцеровской премии, посвящен периоду от 1930 до 1934 г. Здесь, а также в последующих томах серии («Широкие врата», Wide in the Gate, 1943; «Агент президента», Presidential Agent, 1944; «Жатва дракона», Dragon's Harvest, 1945; и др.), выходивших уже в годы войны, все сильнее звучала антифашистская тема.

Серия была завершена уже после войны романом «Возвращение Лэнни Бадда» (The Return of Lanny Budd, 1953). В эпопее создавалась историческая панорама от начала Первой мировой войны до конца 1940-х годов. На ее страницах действовали реальные исторические фигуры: Рузвельт, Сталин, Трумен, главари «третьего рейха» во главе с Гитлером, «дуче» Муссолини и др. Описаны приход Гитлера к власти в 1933 г.; деятельность народного фронта во Франции; гражданская война в Испании; жизнь фашистского государства, показанная «изнутри»; боевые действия союзников в период Второй мировой войны. Реальные исторические лица, многие из которых были живы к моменту выхода очередных томов серии, соседствовали с вымышленными героями. Весь этот богатейший материал «цементировался» фигурой Лэнни Бадда, который не только путешествовал по миру, но и выполнял некоторые конфиденциальные антифашистские задания американского

политического руководства, в том числе президента Рузвельта. Это делало эпопею интересной не только с художественной, но и с познавательной точки зрения.

Вместе с тем сам Лэнни Бадд как художественный образ мало-выразителен и отчасти стереотипен: его подвиги разведчика, его успех у женщин, его удачливость и набор добродетелей выдают в нем того образцового героя, идеального американца, в обрисовке которого заметны порой шаблоны Голливуда и массовой литературы. Лэнни Бадд не «красный», а «розовый», хотя считает себя социалистом. Его антифашизм тоже весьма умеренный: он жертвует деньги, заработанные в качестве эксперта-посредника по продаже картин, на борьбу с фашизмом. В заключительном томе герой выступал как противник сталинского экспансионизма и тоталитаризма и твердый защитник американской демократической системы. В условиях «холодной войны» это вызвало резкие нападки на Э.Синклера со стороны советской критики. После перевода первых двух томов серии дальнейшее издание эпопеи было прекращено. Лишь в конце 1950-х годов Синклер был «реабилитирован». Он умер в 1968 г., почти забытым у себя на родине, успев перешагнуть 90-летний рубеж.

Эптон Синклер в России. Первые переводы Э.Синклера появились на русском языке в самом начале XX в. В 1920-е годы Эптон Синклер становится самым читаемым в Советской России американским писателем. Антикапиталистический пафос романов Синклера был созвучен атмосфере первых послереволюционных лет. Прочные нити связывали его с русской литературой.

В 1960 г., когда весь мир отмечал 50-летие со дня смерти автора «Войны и мира», Эптон Синклер отправил в Москву статью, в которой взволнованно писал о том, как много значил для него пример Толстого, писателя и гражданина, правдоискателя. Тяготение к Толстому-обличителю во многом объясняет саму природу творчества Синклера. Это ощутил и Ромен Роллан, который в своем отзыве о «Джимми Хиггинсе» писал: «Нет романа, более близкого искусству и душе Толстого».

В 1912 г. завязалась переписка Синклера с Горьким; двух писателей связывали дружеские отношения. В 1923 г. Горький, активно способствовавший публикациям Синклера в России, сообщал ему, что «100 процентов» изданы «Всемирной литературой», а «Джимми» — прекрасная вещь и очень хорошо читается в России. Вы пишете все лучше — поздравляю от души». Сценарий, написанный по роману «Джимми Хиггинс» известным советским писателем И. Бабелем, экранизировался на Одесской киностудии в 1929 г. А театральная инсценировка произведения с успехом шла на сцене украинского театра «Березиль»; главную роль блестяще исполнил выдающийся украинский актер Амвросий Бучма. Известно, что Эптон Синклер намеревался написать роман, рисующий дея-

тельность американцев Дж. Рида, А. Р. Вильямса и других радикалов в русской революции. Писателю, однако, не удалось реализовать этот замысел. Позднее, в 1931 г., когда кинорежиссер Сергей Эйзенштейн, приобретший всемирную известность после триумфа его «Броненосца “Потемкин”», прибыл в Голливуд, Эптон Синклер вступил с ним в контакт и содействовал экспедиции советских киноработников в Мексику.

Значение Синклера. Конечно, как художник слова Э. Синклер решительно уступал многим своим современникам. Однако он сделал предметом изображения обширные сферы действительности, считавшиеся не эстетичными, не интересными: промышленное производство, быт пролетариев, классовый конфликт. Вместе с С. Льюисом, Дж. Д. Пассосом он тяготел к «социологической» разновидности реализма, внес заметный вклад в становление и развитие «литературы факта» (faction) и такого важнейшего жанра, как документальный, публицистический роман. Синклер по-своему выразил внутреннюю тенденцию современной прозы, тяготеющей к максимальной правдивости, достоверности. Литературовед Малколм Каули свидетельствует: «Несомненно, что Синклер переводился больше какого-либо другого писателя XX в., читаемого не ради одного развлечения. Всемирный интерес к Синклеру отражал также интерес к Америке в целом».

Наследие Эптона Синклера — не литературная периферия. Общественная деятельность писателя-правдоискателя, гуманистический дух его книг не утратили своей значимости.

Литература

Художественные тексты

Синклер Э. Джимми Хиггинс. — М., 1957.

Синклер Э. Джунгли. — М., 1956.

Синклер Э. Король Уголь. — М., 1958.

Синклер Э. Дельцы. Автомобильный король / Предисл. И. Бэлзы. — М., 1984.

Синклер Э. Столица. — М., 1957.

Синклер Э. Сильвия. Замужество Сильвии. — СПб., 1992.

Sinclair U. My Lifetime in Letters. — N. Y., 1961.

Sinclair U. Autobiography. — N. Y., 1965.

Sinclair U. The Literary Manuscripts by U. Sinclairs. — Ohio Univ. Press, 1972.

Harris L. Upton Sinclair: a Biography. — N. Y., 1971.

Критика. Учебные пособия

Богословский В. Н. Эптон Синклер. — М., 1976.

Гиленсон Б. А. Эптон Синклер // Иностранная литература. — 1978. — № 10.

ДЖОН РИД: ДЕСЯТЬ ДНЕЙ ОДНОГО ВЕКА

По дорогам мира: от Портленда до Петрограда. — «Десять дней, которые потрясли мир»: «сгусток истории». — Наследие Рида: трудная судьба.

С Джона Рида начинается репортаж... Это — настоящая литература.

Уолтер Липпман, крупнейший американский публицист



Среди исторических событий ушедшего века, решительно определивших ход мировой истории, — революция 1917 года в России. Ее значимость и резонанс, ею вызванный, огромны. До сих пор это событие вызывает разноречивые оценки. Оно — предмет острых споров, которые долго еще не утихнут. Для одних это великая социалистическая революция. Для других — большевистский переворот. Одни выдвигают на первый план достижения и успехи большевиков, увенчанные славной победой в смертельной схватке с фашизмом. Другие — цепь ошибок, неоправданных тяжелейших жертв, преступлений, завершившихся крахом самой большевистской политической философии. Об этом событии написаны и будут написаны серьезные труды. История сохранила многочисленные мемуары участников революционных лет из лагеря как «красных», так и «белых». И все же на этом фоне выделяется книга, написанная американцем Джоном Ридом «Десять дней, которые потрясли мир».

Книга эта ценна не только как интереснейший исторический документ. Это классика художественного документального жанра.

Драматично сложилась судьба ее автора, прозванного Легендарный Джон Рид. Он представитель той радикальной традиции, которая последнее время так откровенно игнорируется, хотя она органична для литературы США.

По дорогам мира: от Портленда до Петрограда

Становление писателя. Знакомясь с ранним этапом жизни Рида, трудно было предугадать, что ему уготована судьба революционного писателя. Джон Рид (John Reed, 1887—1920) был стопроцентным американцем, принадлежал к состоятельной семье. Он

родился в Портленде на берегу Тихого океана, провел детство в красивом доме родителей. Его отец был судьей, человеком честным и принципиальным. Детство Рида было безоблачно. Сначала он учился в привилегированной школе в Морристауне, потом в Гарвардском университете (1906—1910), старинном и престижном учебном заведении США. Увлекался спортом, музыкой, писал стихи (в частности, сонет, посвященный П. И. Чайковскому), пробовал силы на ниве журналистики. В 1912 г. он начинает сотрудничать в нью-йоркском журнале «Америкен мэгэзин». Его одаренность была замечена, перед ним гостеприимно распахивались двери редакций, его охотно печатали. Казалось, Рид мог легко оказаться в «золотой клетке», стать высокооплачиваемым журналистом, профессионально выполнявшим заказ хозяев.

Но Рид избрал другой путь. Он формировался в общественной атмосфере 1910-х годов, насыщенной социальным брожением, поисками реформ. Он был близок к той художественной богеме, исполненной бунтарских настроений, которая группировалась в известном нью-йоркском квартале Гринвич Вилледж (Greenwich Village). В этом, казалось, преуспевающем журналисте и удачливом молодом человеке, чуть ли не плейбое жила потребность в социальной справедливости. Его ранние очерки, отмеченные зоркостью, лаконизмом деталей («Капиталист», *The Capitalist*; «Куда влечет сердце», *Where the Heart Is*; «Еще один случай неблагодарности», *Another Case of Ingratitude*; и др.), открывали читателю не Нью-Йорк богатых кварталов, расцвеченных броской рекламой, а темные закоулки городского «дна», населенного бродягами, безработными, проститутками, людьми, выбитыми из жизненной колеи.

Особенно удачны такие новеллы Рида, как «Дочь революции» (*The Daughter of Revolution*, 1914) и «Мак — американец» (*Mac — American*, 1914). Последняя была построена как монолог белого мужчины, озлобленного, ограниченного, зараженного агрессивными шовинистическими и антинегритянскими предрассудками.

С 1913 г. Рид начинает писать для радикального журнала «Мэссиз» (*Masses*), центра притяжения литераторов социалистических леворадикальных убеждений. Там он опубликует известный очерк «Война в Патерсоне» (*War in Paterson*, 1913), посвященный забастовке текстильщиков, которым симпатизирует. С этим очерком в его творчество входит тема классового конфликта.

Мексика и Первая мировая война. В 1913—1914 гг. в качестве корреспондента популярного журнала «Космополитэн» (*Cosmopolitan*) Рид проводит четыре месяца в охваченной крестьянским восстанием Мексике. Итогом этой поездки стала книга «Восставшая Мексика» (*Insurgent Mexico*, 1914), динамичная, исполненная сочных романтических красок. В ней проявилось мастерство Рида в передаче мексиканских бытовых реалий, незабываемых

пейзажей. Выразительна и фигура предводителя восставших, Панчо Вильи. После выхода «Восставшей Мексики» известный публицист У. Липпман заметил: «С Джона Рида начинается репортаж». Один из рецензентов назвал Рида «американским Кипплингом».

По возвращении весной 1914 г. из Мексики Рид пишет очерк «Война в Колорадо» (The Colorado War), документированное журналистское расследование преступления, когда скэбы и охранники разгромили палаточный городок бастующих шахтеров в городке Ладлоу, вотчине Рокфеллера.

Рид трудится в разных жанрах: он выступает как новеллист, публицист, автор нескольких одноактных пьес («Заход луны», Moondown, 1913; «Свобода», Freedom, 1916), принимает участие вместе с Юджином О'Нилом в работе театрального объединения «Провинстаун плейерс». Он писал стихи в духе Уитмена и оставил незавершенную поэму «Америка 1918» (America 1918).

Важной жизненной вехой стала для Рида Первая мировая война. Осенью 1914 г. в качестве военного корреспондента пока еще нейтральной Америки он приехал в Европу. Рид сделал героями своих репортажей рядовых солдат, запечатлев страдания людей, разрушения, пепелища, смерть. Но не меньше, чем бедствия войны, ошеломила его та покорность, безропотность, с которой народы, оглушенные милитаристской пропагандой, позволили ввергнуть себя в мясорубку уничтожения (рассказы «Права малых наций», «Так принято», «Глава рода» и др.).

Весной 1915 г. Рид вторично отправился на фронт. На этот раз его дороги проходили через Грецию, Сербию, Россию, Болгарию, Турцию. Итогом новой поездки стала книга очерков «Война в Восточной Европе» (The War in Eastern Europe, 1916).

Рид вернулся в США убежденным антимилитаристом. После вступления Америки в войну в апреле 1917 г. он стал бесстрашно обличать «вильсоновско-уолл-стритовскую войну». За это «патриоты доллара» развязали травлю Рида.

Вторая поездка в Россию: 1917 — 1918 гг. В августе 1917 г. корреспондент социалистической прессы Рид вместе с женой, журналисткой Луизой Брайант, прибывает в Петроград. Там он становится свидетелем событий, предшествующих Октябрьскому восстанию, скрупулезным образом изучает обстановку, бывает на заводах и фабриках, посещает митинги. Он открыто выражает симпатии большевикам. Рид — свидетель атаки на Зимний дворец, открытия II Всероссийского съезда Советов и выступления на нем В. И. Ленина.

В первые послеоктябрьские месяцы как человек, завоевавший доверие большевиков, Рид вместе со своим другом Альбертом Рисом Вильямсом (Albert Rhys Williams, 1883—1962), американским журналистом радикальной ориентации, начинают работу в Бюро революционной пропаганды, созданном при Наркоминде-

ле. Там они редактируют газету «Факел» на немецком языке, готовят другие пропагандистские материалы, листовки, которые забрасывались в окопы австро-германских войск и играли известную роль в их разложении. В январе 1918 г. Рид в речи на III Всероссийском съезде Советов обещает донести до своих соотечественников правду о революции в России.

Снова на родине: 1918—1919 гг. Рид возвращается в США в мае 1918 г., окрыленный увиденным в России. Он стремится пробить брешь в том, что называли тогда на Западе «блокадой правды» (truth blockade). Но Риду, побывавшему лишь в Петрограде, революция виделась тогда в розовом свете. В журнале «Либерейтор» (Liberator) он написал слова, которые казались чуть ли не пророческими: «Я видел рождение нового мира» (I saw the new world born). Летом 1918 г. он отправляется в лекционное турне по стране, чтобы донести до своей аудитории впечатления и наблюдения очевидца. Его неоднократно арестовывают, штрафуют. В радикальной прессе он публикует цикл статей и очерков «Красная Россия» (Red Russia) («Как работает русская революция», «Как большевистская Россия победила кайзеровскую Германию» и др.). Эти выступления в прессе в 1918—1919 гг. — своеобразный пролог к книге об Октябре, работать над которой он начал осенью 1918 г.

Это было время, когда вокруг событий в России, особенно после начала Гражданской войны и «красного террора», в США разгорелась острейшая идейная борьба. Оценки отличались полярностью: от славословий по адресу большевиков и Ленина из лагеря радикалов до яростных обвинений «совдепии» и диктатуры пролетариата.

«Десять дней, которые потрясли мир»: «сгусток истории»

Книга Джона Рида (Ten Days That Shook the World) увидела свет 19 марта 1919 г. Она имела мировой резонанс и по праву относится к классическим образцам репортажа; отрывки из нее включаются в американские хрестоматии. В.И. Ленин написал к ее американскому изданию краткое предисловие. Книга живо запечатлела главные вехи Октябрьского восстания, в ней обрели волнующую наглядность образы революции: Петроград в канун большевистского выступления; Смольный, «рассыпающий искры, как перегруженная током динамо-машина»; вечерний Невский, запруженный людскими толпами; Ленин, «необыкновенный народный вождь» на трибуне II съезда Советов.

Композиция книги. Новая тема потребовала от Рида, отнюдь не беспристрастного хроникера, поиска непривычной художественной формы. В книге три стилевых плана: изобразительный (живые

картины и образы); документальный (отрывки из речей, воззваний, газетных статей, объявлений и др.); публицистический (отступления в область истории и политики, а также открытые авторские выводы и комментарии). Рид одним из первых провидел глубинные тенденции литературы XX в., доказал плодотворность «интеграции», «сплава», «чистого» документа или стилизации под документ и собственно художественного текста.

Книга Джона Рида нуждается в исторической оценке. Ее автор запечатлел раннюю, героико-романтическую фазу революции, гражданской войны, когда многие, прежде всего низы, уставшие от войны, уверовали в благотворные перемены, в приближение обещанного большевиками царства социальной справедливости. В книге Рида сказался его многогранный талант очеркиста, публициста, драматурга и поэта. И хотя в «Десяти днях» нет стихов, в книге клокочет поэтический темперамент Рида.

Образы революции. В книге проявилось мастерство Рида в создании массовых сцен, в обрисовке «людей из толпы». Книга пронизана выразительными метафорами, метко выражающими суть социальных процессов. На ее страницах возникает образ России, которая «корчилась в муках, вынашивая новый мир»; «поглощала печатный материал с такой же жадностью, с какой сухой песок впитывает воду»; образ Смольного, который «сверкает огнями и жужжит, как улей»; образ армии, которая «бурлила, как морской прилив».

В «Десяти днях» Рид предстает во многом как художник-новатор. Он уловил процесс кризиса старых представлений, вызревания новых идей, увлекших значительное число людей. Многие поверили тогда лозунгам большевиков, потому что те говорили то, что массам хотелось услышать. Вот один из примеров.

Рид воспроизводит разговор студента «с высокомерным выражением лица» и простого, малограмотного солдата. Студент упрекает солдата, сторонника большевиков: «Поднимая оружие против своих братьев, вы становитесь орудием в руках разбойников и предателей». На это солдат способен дать лишь один прямолинейный ответ: «На свете есть два класса, пролетариат и буржуазия». Студент выдвигает новые аргументы, сокрушаясь по поводу того, что «темные мужики», как попугаи, повторяют «глупую болтовню». Солдат упрямо стоит на своем: хотя, возможно, студент «человек ученый», а он «простой человек», но есть «два класса». Раздраженный его упрямством, студент говорит о Ленине как о немецком агенте, но и это не может поколебать солдата. «Мне кажется — отвечает он, — Ленин говорит то самое, что мне хотелось бы слышать». Студент задает солдату все новые и новые вопросы, пытаясь убедить его, что «большевики губят Россию и свободную революцию». Лицо солдата искажено умственным напряжением. «...Только два класса, — упрямо продолжает солдат. — И кто не за один класс, тот, значит, за другой». С этой истины его уже не собьешь.

В феврале 1919 г. Джон Рид и другие журналисты, побывавшие в России (А. Р. Вильямс, Л. Брайант, Б. Битти и др.), были вызваны на заседание сенатской комиссии Овермена, занимавшейся расследованием «большевистской пропаганды» в Америке. На ней Рид и его друзья с большой твердостью защищали большевиков. После выхода «Десяти дней» Рид много сил отдает политической работе, находясь в рядах левого крыла социалистической партии. В августе — сентябре 1919 г. он становится одним из организаторов коммунистического движения в США, входит в руководство КРПА (Коммунистической Рабочей партии Америки).

Третья поездка в Россию: 1919 — 1920. Осенью 1919 г. Джон Рид, тайно покинув США, добирается после волнующих приключений до Москвы и приступает к работе в исполкоме Коминтерна. Зимой 1919 г. он совершает поездки по стране, накапливает материал для новой книги, оставшейся ненаписанной. Весной 1920 г. при попытке нелегально въехать в США Рид был арестован в Финляндии, но вызволен из финской тюрьмы в городе Або благодаря вмешательству В. И. Ленина. В июле 1920 г. в Петрограде Рид принял участие в работе II Конгресса Коминтерна. Затем совершил поездку в Баку, где участвовал в съезде революционных народов Востока. Возвратившись в Москву, Рид заболел тифом и, несмотря на усилия врачей, скончался 17 октября 1920 г., не дожив 5 дней до своего тридцатитрехлетия. Рид похоронен у Кремлевской стены. На панихиде выступил Н. И. Бухарин. Есть свидетельства некоторых противников Советской власти, что Рид в последние месяцы жизни начал разочаровываться в большевизме и революции, считая, что попал в «ловушку», но этому пока нет точных документальных подтверждений.

Наследие Рида: трудная судьба

Драматично сложилась посмертная судьба Рида, его литературного наследия, прежде всего «Десяти дней...». В этом сказались перемены в общественном климате России, ведь речь шла о принципиальных политических вопросах.

В начале 1920-х годов книга Рида многократно переиздавалась. С. Эйзенштейн использовал ее при создании фильма «Октябрь» (1927). Переключки с отдельными ее эпизодами заметна в поэме Маяковского «Хорошо!».

Между тем после смерти В. И. Ленина осенью 1924 г. Сталин неодобрительно отозвался о Риде в своей статье «Уроки Октября», бросив ему упрек в некомпетентности при освещении октябрьских событий. На самом деле причина была в том, что Рид показал выдающуюся роль Л. Д. Троцкого, главного соперника и противника Сталина, в период октябрьского восстания в Петро-

граде (что в свое время признавал и Сталин). В то же время сам генсек был упомянут в «Десяти днях...» только единожды, что было вполне справедливо, ибо роль Сталина в этот период была незначительна.

После высылки Троцкого из страны (1927 г.) книга Рида была запрещена. Сложилась парадоксальная ситуация: имелось так и не ставшее «охранной грамотой» предисловие В. И. Ленина к книге, упрятанной в спецхран. Затем и предисловие Ленина исчезло из его четвертого собрания сочинений. В статье о Джоне Риде в БСЭ в 1956 г. не было сказано ни слова о том, что он автор «Десяти дней...»: поистине «Гамлет» без принца датского!

На Западе в леворадикальных кругах в 1920—1930-е годы Рид был фигурой почитаемой. В США по инициативе компартии в 1930-е годы были созданы «Клубы Джона Рида», объединявшие литераторов, художников, деятелей культуры левого толка. В 1936 г. вышла фундаментальная биография автора «Десяти дней...»: «Джон Рид. Становление революционера» (John Reed. The Making of a Revolutionary), написанная Гренвиллом Хиксом, видным критиком, марксистом: позднее он порвал с левым движением и был объявлен «ренегатом».

После XX съезда КПСС (1956 г.) в СССР Джона Рида «реабилитировали», его книга многократно переиздавалась. Автор «Десяти дней...» стал объектом многочисленных исследований, героем очерко-мемуарных произведений.

Литература

Художественные тексты

Рид Дж. Десять дней, которые потрясли мир / Предисл. и коммент. Б. А. Гиленсона. — М., 1987.

Рид Дж. Десять дней, которые потрясли мир; *Вильямс А. Р.* Через русскую революцию / Предисл. и коммент. Б. А. Гиленсона. — М., 1987.

Рид Дж. Рождение нового мира. — М., 1987.

I Saw the New World Born. Anthology by John Reed / Сост., предисл. и коммент. Б. А. Гиленсона. — М., 1976.

Критика. Учебные пособия

Гиленсон Б. А. Джон Рид. — М., 1987.

Дангулов С. А., Дангулов А. С. Легендарный Джон Рид. — М., 1978.

Джон Рид: Библ. указ. — М., 1976.

Драбкина Е. Я. Навстречу бурям. — М., 1969.

Киреева И. В. Литературное творчество Джона Рида. — Горький, 1974.

Старцев А. И. Русские блокноты Джона Рида. — М., 1977.

Rosentone R. A. Romantic Revolutionary. A Biography of John Reed. — N. Y., 1975.

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ (1918—1940 гг.)

ОБЗОРНАЯ ГЛАВА

1920-е годы: «великое десятилетие». — 1930-е годы: «красное десятилетие». — «Забывшие люди»: реальность «другой Америки». — Эрскин Колдуэлл: трагедии «глухого Юга». — Перл Бак: «Наводит мосты между людьми». — Уолдо Фрэнк: смерть и рождение героя. — Джеймс Фаррелл: «в вакууме бездуховности». — Уильям Сароян: необходимость доброты. — Генри Миллер: писатель в «запретной зоне». — Маргарет Митчелл: ветер времени. — «Южная школа»: живая традиция. — Наследие «красных тридцатых»: «за» и «против».

В истории национальных литератур бывают эпохи, отмеченные исключительным художественным расцветом. Таким «золотым веком» для литературы США стало двадцатилетие между двумя мировыми войнами, когда она заявила о себе как одна из великих литератур. Особенно весомы ее достижения в прозаических жанрах. Эти годы — пора расцвета творчества Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, Дж. Стейнбека, Т. Вулфа, Ф. С. Фицджеральда, С. Льюиса, П. Бака, Ш. Андерсона, Т. С. Элиота, Ю. О'Нила, Г. Миллера и многих других. Среди названных авторов — семь нобелевских лауреатов.

В межвоенное двадцатилетие четко выделяются два периода, каждый из которых характеризуется своим художественным климатом: это 1920-е и 1930-е годы.

1920-е годы: «великое десятилетие»

1920-е годы называют «великим десятилетием» (Big Decade). Это одна из самых плодотворных эпох во всей истории американской литературы. Это десятилетие и шире — вся межвоенная эпоха отмечены разнообразием художественно-эстетических школ, обогащением тематики, поисками новых форм. В эти годы утверждает свои позиции «новая проза» (у ее истоков стоит Шервуд Андерсон), заявляет о себе «новая драма» (основоположником которой стал Юджин О'Нил), переживает расцвет «новая поэзия», рож-

денная «Поэтическим ренессансом» (Т. С. Элиот, Э. Паунд, К. Сэндберг, Р. Фрост и др.).

«Потерянное поколение». В это время на авансцену выходит новое поколение талантливых писателей, которых называют «людьми 1920-х годов», или представителями «потеренного поколения» (lost generation): Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер, Скотт Фицджеральд, Джон Дос Пассос. В раннем творчестве этих замечательных, но, конечно, очень разных мастеров немало общего. Пройдя сквозь горький опыт Первой мировой войны, соприкоснувшись с ее трагической реальностью, осудив ее как бессмысленную бойню, они выразили настроения целого поколения. Эти молодые люди уходили на фронт, исполненные благородных, патриотических устремлений, но оказались обманутыми милитаристской пропагандой, пережили жестокое разочарование. Они вернулись домой физически искалеченными и душевно опустошенными. Их опыт, как будет показано, получил глубокое художественное осмысление.

Проблематика и художественные искания 1920-х годов. В литературе 1920-х годов углубляются социально-критические мотивы, негативное восприятие многих сторон «долларовой цивилизации», торжества прагматизма и собственнических идеалов. Знаковым явлением стал выход коллективного сборника статей «Цивилизация в Соединенных Штатах» (Civilization in the United States, 1922) под редакцией публициста либеральной ориентации *Гарольда Стерна* (Harold Stearns, 1891—1943). Его авторы, опираясь на социологические изыскания, констатировали столь осязаемое на фоне безусловных материально-технических достижений удручающее положение дел в различных сферах духовной жизни Америки: искусстве, философии, образовании, журналистике и др.

Неприятие торгашеского духа, враждебного творчеству, вызвало исход значительной группы молодых американских литераторов, которые стали добровольными экспатриантами и обосновались в Париже (Э. Хемингуэй, Ф. С. Фицджеральд, Дж. Дос Пассос, Г. Миллер, М. Каули, Э. Э. Каммингс, Э. Паунд, Г. Стайн). В начале 1920-х годов столица Франции стала центром художественной жизни и генератором свежих эстетических идей. Талантливый композитор Джордж Гершвин даже написал музыкальную поэму «Американец в Париже» (1928).

1920-е годы — время творческого взлета писателей старшего поколения, начавших свой путь еще до Первой мировой войны. Одной из первых примет новой литературной эпохи стал сборник Шервуда Андерсона «Уайнсбург, Огайо» (1919). В послевоенные годы выход «Главной улицы» (1920), «Бэббита» (1922), «Эроусмита» (1925), «Элмера Гентри» (1927) и других романов С. Льюиса знаменует наиболее плодотворный этап в его писательской карьере.

Заметный вклад в развитие прозы внесла *Дороти Паркер* (Dorothy Parker, 1893—1967), поэт, критик, драматург. Но всего полнее ее талант проявился в новеллистическом жанре. Воспитанная в состоятельной семье (ее настоящая фамилия Ротшильд), Паркер начинала как театральная рецензент, выпустила несколько сборников стихов. Ее рассказ «Большая блондинка» (Big Blonde) получил премию О'Генри как лучшая новелла 1929 года. За блестящие афоризмы Паркер называли самой остроумной женщиной Нью-Йорка. Работая в Голливуде, она выпускает первые новеллистические сборники: «Оплакивая живых» (Laments for the Living, 1930), «После таких удовольствий» (After Such Pleasures, 1933). Паркер — художник-миниатюрист, мастер сатирико-психологической новеллы. Продолжая сатирические традиции литературы США (М.Твен, С.Льюис, Р.Ларднер и др.), Паркер изобличает алчность, бездушие, скудоумие, агрессивное ханжество, таящиеся за внешней благопристойностью представителей высшего и среднего классов. В лучших своих новеллах она высмеивает себялюбцев и лицемеров («Мистер Дюрант», Mr. Durant; «Сердце, мягкое, как воск», The Custard Heart), двуличные дам-благотворительницы («Песня о рубашке», Song of the Shirt), мнимых «друзей негров» («Черное и белое», Arrangement in Black and White), иллюзорное благополучие буржуазного брака («Маленький Кертис», Little Curtis), бездуховное мещанское существование («Большая блондинка», «Вот и все», Here We Are). Побывав в Испании, она воспела мужество антифашистов.

Паркер близки принципы объективного искусства. Ее проза внешне бесстрастна, описания точны и лаконичны, стиль отличают «рубленные диалоги», тяготение к «каталогизации» аксессуаров быта, к использованию ключевых слов. В ее новеллах мало действия, центр тяжести перенесен на воссоздание атмосферы духовной скудости мещанского быта. По словам С.Мозема, Паркер умела «обрисовать характер во всей полноте и удивительной подлинности. Ее стиль — совершенный инструмент, способный передать присущие ей щедрый юмор, иронию, сарказм, нежность и пафос».

В 1925 г. одновременно с «Великим Гэтсби» появляется другой шедевр, драйзеровская «Американская трагедия» — роман, имевший международный резонанс. Исключительно плодоносным оказалось, как уже писалось выше, послевоенное десятилетие и для Эптона Синклера, кстати, ставшего в 1920-е годы наиболее читаемым иностранным автором в Советской России. Первым художественным откликом на русскую революцию явился его «Джимми Хиггинс» (1919). В серии памфлетов, объединенных названием «Мертвая рука», он атакует разные стороны жизни американского общества, сферы образования, религии, финансовых интересов, коммерциализированную псевдокультуру. Это было предвещ-

тие «документального взрыва» 1930-х годов. Столь же широким охватом жизни отличаются и романы Эптона Синклера: «100 %» (1921), «Нефть» (1924), «Бостон» (1928).

Наряду с писателями, представляющими «социологическую» разновидность реализма (Драйзер, Дос Пассос, С. Льюис, Э. Синклер), впечатляющих успехов добились художники, в центре внимания которых — психология, внутренний мир героев (Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Ш. Андерсон, Ф. С. Фицджеральд, У. Фрэнк и др.). Используя «поток сознания», внутренний монолог (Фолкнер, Фрэнк), некоторые приемы кинематографа (Дос Пассос), они внесли вклад в становление «новой прозы», новой стилистики.

Это было десятилетие достижений не только в сфере «высокой» прозы, но и в других жанрах. Юджин О'Нил переживает самую плодотворную творческую пору, создав прославленные пьесы «За горизонтом», «Император Джонс», «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Все Божьи дети имеют крылья» и др. Удачно дебютируют драматурги Элмер Райс, Максвелл Андерсон и др. Продолжается «Поэтический ренессанс»: в 1920-е годы трудятся Р. Фрост, К. Сэндберг, Э. Паунд.

Начало 1920-х годов ознаменовано резко возросшим интересом к негритянскому искусству. На гребне «черного бума» вырастает такое явление, как «Гарлемский ренессанс». Самым крупным его представителем был Ленгстон Хьюз.

К середине 1920-х годов общественный подъем в стране спадает. Наступает оказавшаяся кратковременной пора «просперити»¹. В 1927 г. дело Сакко и Ванцетти всколыхнуло всю страну. Оно нашло взволнованный отклик в литературе (Э. Синклер, Дж. Дос Пассос, Дж. Фаррелл, К. Э. Портер и др.). В 1948 г. вышла антология «Наследие Сакко и Ванцетти», в которую было включено 144 стихотворения, отрывки из 6 пьес, 8 романов, целый ряд документальных материалов.

Модернистские течения. Важную роль в литературном процессе в США в межвоенное двадцатилетие играют модернистские течения.

Модернизм — философско-эстетическая концепция, получившая многообразную реализацию в культуре XX столетия. Природа модернизма (которому посвящено огромное число исследований и вокруг которого не утихают дискуссии) определялась глубинными историческими причинами, прежде всего социальными катаклизмами минувшего столетия. Модернизм (о чем свидетельствует сам термин) сформировался в результате пересмотра коренных эстетических основ классической культуры и литературы XIX в. Об этом свидетельствует становление в последней трети

¹ Она совпадает с президентством Кальвина Кулиджа, апологета предпринимательства, провозгласившего знаменитый лозунг: «Дело нации — бизнес».

XIX в. таких течений, как символизм, импрессионизм, феномен «новой драмы». То же относится к появлению в начале XX в. авангардистских школ: имажизма, кубизма, футуризма, экспрессионизма. Философию и эстетику этих школ наследовал и обогатил модернизм. Его взлет начался после Первой мировой войны, которая воспринималась как крах цивилизации, кризис самого бытия. Последующие события, революции, преступления тоталитарных и репрессивных режимов, «фабрики смерти», геноцид целых народов углубили представление о мире как о хаосе и абсурде, в котором человек одинок и бессилён. Новая концепция человека сложилась во многом и под влиянием открытий в психологии (У. Джеймс, Бергсон, Фрейд, Юнг), в медицине, точных науках (теория относительности Эйнштейна). Все это стимулировало интенсивные поиски новых средств художественного выражения, таких, как поток сознания, разные виды условности, связанные с отказом от традиционного принципа жизнеподобия, мифотворчество, тяготение к гротеску, «чёрному юмору», чисто формальным экспериментам, игре, иронии и др. Сегодня очевидна неправомочность практиковавшегося долгие годы в отечественном литературоведении жёсткого противопоставления реализма и модернизма. При этом последний интерпретировался чуть ли не со знаком «минус», поскольку базировался, как считалось, на ложной философской основе и принципе элитарности. Непродуктивно проводить и некую «деморкационную» линию между реализмом и модернизмом, которые сосуществуют и взаимообогащаются в практике литературного процесса. Трудно переоценить вклад в мировую художественную культуру таких «мэтров» модернизма, как Пруст, Джойс, Кафка, Лоренс, В. Вулф, Камю, Беккет и др.

В США модернистские веяния заявили о себе в канун Первой мировой войны, в пору «Поэтического ренессанса». Ярким примером модернистской эстетики стало творчество Эзры Паунда. Его учеником признавал себя Т. С. Элиот, автор поэмы «Бесплодная земля», этого яркого образца литературного модернизма (см. гл. XXII). Влияние философии и поэтики модернизма даёт себя знать в творчестве целого ряда крупнейших мастеров, составлявших цвет американской литературы XX века: У. Фолкнера, Э. Хемингуэя, Ю. О'Нила, Генри Миллера, Р. Райта, Т. Уильямса, Э. Олби, К. Воннегута и др. (Рассмотрению их художественной методологии посвящены соответствующие главы настоящего пособия.) После Второй мировой войны, начиная примерно с 1960—1970-х годов, классический модернизм перетекает в свою новую фазу, постмодернизм (см. обзорную главу к четвертой части).

Гертруда Стайн. Теоретиком модернизма, своеобразным генератором идей в области повествовательной техники становится Гертруда Стайн (Gertruda Stein, 1874—1946), прозаик, драматург, критик. Она принадлежала к состоятельной еврейской семье, по-

лучила прекрасное образование, в частности, училась у крупнейшего психолога и философа Уильяма Джеймса (брата писателя Генри Джеймса), занималась медициной. Это стимулировало ее интерес к проблеме бессознательного в художественном творчестве, к взаимосвязи между звуком и цветом.

С 1903 г. Стайн жила в Париже, где открыла художественный салон, который посещали художники П. Пикассо, А. Матисс, Ж. Брак, литераторы Э. Хемингуэй, Ф. С. Фицджеральд, Ш. Андерсон, Э. Паунд и др. Именно ей принадлежит крылатое выражение: «Все вы потерянное поколение», взятое Хемингуэем в качестве эпиграфа к роману «И восходит солнце».

Ее эстетическая теория опирается на философские идеи У. Джеймса и А. Бергсона. Стайн утверждала, что задача искусства (business of art) — отказавшись от хронологического принципа, воспроизвести «полностью актуальное настоящее» (the complete actual present), включающее и прошлое, и будущее. При этом техника прозы оказывается близка к приемам кинематографа. Ни один из кинокадров не может повторять другой, поэтому глазу постоянно открывается «продолжающееся настоящее» (continuous present). Стайн делала акцент на повторении отдельных слов: отсюда ее часто цитируемое: «Роза есть роза, есть роза, есть роза». В своем эксперименте Стайн склонялась к перенесению в литературу принципов кубизма. Для ее стиля характерны замедленный темп повествования, нарушение пунктуации, отказ от традиционного сюжета. Некоторые из ее формальных приемов взяли на вооружение Э. Хемингуэй и Ш. Андерсон.

Главное произведение Г. Стайн — роман «Становление американцев» (The Making of Americans, 1925) — попытка представить процесс рождения нации. Текст оказался нарочито усложнен в связи с увлечением автора формалистическим экспериментированием. Некоторые находки Стайн в области драматургической техники позднее повлияли на театр абсурда.

Октябрьская революция: отклики в литературе. Первые послевоенные годы в США и в Западной Европе были отмечены подъемом рабочего движения. События в России в 1917 г., победа большевиков, первые шаги советской власти — все это вызывало пристальный интерес и горячо обсуждалось. В своей книге «Десять дней, которые потрясли мир» Рид выступил не только как очевидец событий, но и как писатель, давший пример удачного соединения художественно-изобразительного и документально-публицистического элементов. Этот прием позднее активно использовался американскими писателями, в частности Дос Пассосом в трилогии «США».

Тема Октября и его итогов — главенствующая в творчестве соратника Джона Рида — *Альберта Риса Вильямса* (Albert Rhys Williams, 1883 — 1962), находившегося в России с июня 1917 г. по

апрель 1918 г.; ему не раз довелось встречаться с В. И. Лениным. Он первым дал обстоятельный портрет руководителя большевиков, личность которого приковывала широкое внимание («Ленин. Человек и его дело», Lenin. The Man and His Work, 1919; рус. пер. 1925). Вильямс характеризовал его как «величайшего реалиста». Описывая свой путь от Москвы до Владивостока весной 1918 г., Вильямс воссоздал широкую картину народной жизни в дни революционных потрясений («Сквозь русскую революцию», Through the Russian Revolution, 1921; рус. пер. 1924). В 1920-е годы Вильямс вновь приехал в нашу страну, изучал быт крестьянства, жил в деревнях («Русская земля», The Russian Land, 1928).

Итогом поездки Вильямса в Россию в 1930-е годы стала его книга «Советы» (The Soviets, 1937), своеобразная энциклопедия знаний по российской экономике, политике, культуре. Она появилась в разгар сталинского террора: попытки Вильямса заступиться за некоторых арестованных друзей привели к тому, что его фактически выдворили из страны, а его имя стали замалчивать. В годы Второй мировой войны Вильямс выпустил книгу «Русские. Страна, народ, за что они сражаются?» (The Russians. The Land, the People and Why They Fight, 1943), в которой, исходя из накопленного опыта и знаний, выразил уверенность в победе над фашизмом. Позднее в статье «Встречаясь с русским народом» (1944) он подтвердил свой главный тезис, объясняющий природу «русского чуда»: это советский человек, который и есть «секретное оружие русских». При этом Вильямс выдвигал более чем спорный тезис, согласно которому этот «новый человек» рожден в условиях благотворных перемен, вызванных к жизни Октябрем. Находясь на Западе, он не представлял в полной мере, что победы добывались ценой огромных людских жертв, колоссальных материальных потерь, которых можно было избежать, что катастрофы начального периода войны были результатом репрессий начсостава Красной Армии и большого террора 1930-х годов, развязанного сталинским руководством.

Позднее, в годы «холодной войны» Вильямсу было нелегко: у себя на родине как «красный» он подвергался остракизму. У нас же о нем вспомнили лишь после XX съезда КПСС (1956). В 1959 г. Вильямс в последний раз приехал в Россию. После кончины Вильямса (1962) его жена Люсита Вильямс подготовила к печати его последнюю книгу «Путешествие в революцию» (The Travelling to the Revolution, 1969; рус. пер. 1972), в которой, в частности, опираясь на свои дневниковые записи весны 1918 г., Вильямс воссоздал новые детали, относящиеся к его встречам с В. И. Лениным.

Несмотря на известную апологетику советского режима, книги А. Р. Вильямса имеют безусловное познавательное значение, будучи интересными образцами документалистики.

Симпатией к большевикам проникнуты книги жены Д. Рида журналистки *Луизы Брайант* (Louise Bryant, 1890—1936) «Шесть месяцев в красной России» (Six Months in Russia, 1918) и «Зеркала Москвы» (The Mirrors of Moscow, 1923). Последняя, рассказывающая о ее второй поездке в нашу страну (1920—1921), содержит портреты большевистских лидеров — Троцкого, Каменева, Дзержинского, Калинина, Луначарского и др.

...Послевоенное десятилетие завершается на высокой ноте — в 1929 г. вышло три выдающихся романа «Прощай, оружие!» Хемингуэя, «Шум и ярость» Фолкнера, «Взгляни на дом свой, ангел» Т. Вулфа.

1930-е годы: «красное десятилетие»

В американской национальной истории осталась горькая дата — 1929 год. Беспрецедентный по силе экономический кризис потряс страну. «Самодовольная Америка» 1920-х годов, как называл ее Синклер Льюис, была ошеломлена. Миллионы людей оказались выбиты из привычного жизненного уклада, лишились средств к существованию, пополнили ряды безработных. Страну лихорадили стачки, забастовки, «голодные походы». Начало 1930-х годов называют Великой депрессией. Среди части художественной интеллигенции стали, правда, на короткое время популярны радикальные, социалистические идеи. Не было американской семьи, которую бы не затронули социально-экономические потрясения.

Никогда прежде политика не играла такой роли в жизни американцев. 1930-е годы называют «бурными», «грозными», «красными тридцатыми».

Иные интеллектуалы считали необходимым опробовать социалистическую альтернативу капиталистической системе, обнаружившей свою несостоятельность. Однако пришедшая в 1932 г. к власти администрация Рузвельта начала целеустремленно выправлять положение. Провозглашенный президентом «Новый курс» (New Deal) предусматривал активное вмешательство государства в социально-экономическую жизнь, эффективную, дальновидную реформистскую программу «левее центра». В итоге уже к середине 1930-х годов Рузвельту удалось стабилизировать ситуацию. Популярность леворадикальных идей пошла на убыль.

Вместе с тем в течение всего десятилетия не затихала острая внутриполитическая полемика. С середины 1930-х годов активизировались профашистские силы. События в Испании (1936—1939 гг.), первая схватка с фашизмом, нашли живейший отклик в либерально-демократических кругах американского общества. Внешнеполитические проблемы все более заботили американцев: это

привело к пересмотру традиционного для них «изоляционизма». Конец 1930-х годов проходит под знаком надвигающейся войны.

Послекризисное десятилетие рельефно запечатлелось в национальной памяти. Историки, политологи, писатели не устают возвращаться к нему, осмысливая его итоги и уроки. И это не случайно — 1930-е годы аккумулировали в себе социально-экономические, политические, нравственно-психологические проблемы огромной общеамериканской значимости. Это была одна из ключевых эпох национальной истории США.

«Второе открытие Америки»: «документальный бум». В 1930-е годы произошло, по словам Майкла Голда, «второе открытие Америки». Важнейшие пласты реальности, считавшиеся до того «неэстетическими», «неинтересными» для искусства: жизнь и труд фермеров, промышленных рабочих, безработных, обитателей «дна», конфликт между трудом и капиталом, коллизии стачечной борьбы, массовые социальные движения — впервые получили воплощение в литературе.

Мастера слова выступают как документалисты, репортеры, очеркисты, разведчики новых тем, новых жизненных пластов. 1930-е годы — пора «документального бума». Именно в этом десятилетии появляются документальные книги общеамериканского масштаба, в которых художественно исследуются актуальные социально-политические, психологические проблемы страны: «Трагическая Америка» и «Америку стоит спасти» (1941) Т. Драйзера, «Озадаченная Америка» (*Puzzled America*, 1935) Ш. Андерсона, «Американские перекрестки» (*The American Jitters*, 1932) Э. Уилсона, «Некоторые американцы» (*Some American People*, 1934) Э. Колдуэлла, «В американских джунглях» (*In the American Jungle*, 1937) У. Фрэнка, «Американское завещание» (*The American Testament*, 1936) Дж. Фримена и др. Панорамность, эпический размах — приметы многих художественных произведений «красной декады».

Произошло заметное смещение писательского внимания от узкопсихологических проблем индивида к судьбе народа в целом. Художники слова стали проявлять больше внимания к социально-экономическим факторам. Произошел, по выражению одного из критиков, сдвиг «от Фрейда к Марксу».

Вместе с тем освоение новых жизненных реалий оказалось непростой художественной задачей, сопряженной с необходимостью преодолеть открытую тенденциозность и социологизм. С этим приходилось сталкиваться не только неискушенным литераторам, но и большим мастерам слова (Ш. Андерсон «По ту сторону желаний», Э. Хемингуэй «Иметь и не иметь», Дж. Стейнбек «И выиграла бой» и др.).

«Политизация» писателей: Испания. Новая историческая ситуация обусловила общий характер литературного процесса 1930-х го-

дов, который существенно отличен от литературного процесса 1920-х годов.

Произошел сдвиг «влево» в позиции ряда писателей. Многие литераторы, покинув свои кабинеты, сближаются с трудящимися. В 1931 г. Драйзер, Дос Пассос, Мальколм Каули входят в комиссию, расследовавшую положение горняков в Кентукки, итогом чего стала книга «Говорят горняки Харлана» (Harlan Miners Speak, 1931).

Яркая страница литературной и общественной жизни 1930-х годов — единодушное выступление писателей США в защиту Испанской Республики. Ни одно событие за пределами США ранее не вызывало в литературе такого искреннего эмоционального отклика. Пребывание в Испании Хемингуэя стало одной из самых памятных страниц его бурной биографии. В осажденный Мадрид приезжали поэт Ленгстон Хьюз, новеллист Дороти Паркер, драматург Лилиан Хеллман. Вместе с Хемингуэем в качестве военного корреспондента работала в Испании талантливая *Марта Геллхорн* (Martha Gellhorn, 1908—1998), ставшая его третьей женой. Она выступила с докладом на Втором Конгрессе Лиги американских писателей. Самой памятной жизненной вехой считал свое пребывание в Испании журналист и публицист *Джозеф Норт* (Joseph North, 1904—1976); он запечатлел последний трагический период войны в книге мемуаров «Нет чужих среди людей» (No Men Are Strangers, 1958; рус. пер. 1959).

Некоторые писатели и журналисты сражались добровольцами в рядах интербригад. Среди них был *Альва Бессси* (Alvah Bessie, 1904—1985), прозаик и кинодраматург, запечатлевший свой фронтовой опыт в книге «Люди в бою» (Men in Battle, 1939; рус. пер. 1981). Пал в бою Джеймс Ларднер-младший, молодой литератор, сын знаменитого новеллиста Ринга Ларднера, блестящего юмориста и сатирика.

Советский фактор: сталинизм и писатели США. В Америке всегда был заметен интерес к России. Он стимулировался авторитетом русской классической литературы, таких великих мастеров, как Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов. После 1917 г. объектом пристального внимания становится «большевистский эксперимент». В 1930-е годы в свете сдвига «влево» части художественной интеллигенции «советский фактор» стал существенным элементом общественной жизни страны. Все, что происходило в СССР, нередко сопоставлялось с ситуацией в США.

Американская пресса пестрела статьями и очерками об СССР, исполненными хвалы, удивления, ругательств, злобы. Некритически воспринимая пропагандистские сообщения об успехах первых пятилеток, некоторые радикально настроенные американцы задумывались над контрастом между скольжением вниз капитализма и одновременно явным подъемом плановой советской эко-

номики. Немало американских специалистов, инженеров и рабочих, спасаясь от безработицы, приехали в СССР, чтобы участвовать в возведении новых фабрик, заводов, гидроэлектростанций.

Среди западных писателей, посетивших СССР в 1920—1930-е годы, наиболее многочисленной группой были американцы. В числе них писатели «первого ряда» — Драйзер, Дос Пассос, Фрэнк, люди, критически мыслящие, не в пример экзальтированной коммунистке, героине пьесы А.Миллера «Часы Америки», восклицательной: «Верю в Советский Союз! Верю в победу рабочего класса и в мир, который воцарится на всей планете, когда наступит социализм...» В подобных словах отражалась не только политическая наивность, но и психологический климат тех лет.

Анализ этого феномена требует взвешенного конкретно-исторического подхода. Гости из США действительно находили в СССР немало позитивного, контрастирующего с некоторыми негативными сторонами американского образа жизни. Драйзер, которого всегда удручал в Америке резкий разрыв между богатством и бедностью, в книге «Драйзер смотрит на Россию» (1928) высказал решительное «да» «коммунистическому эксперименту». У. Фрэнк в книге «Заря над Россией» (*Dawn in Russia*, 1932) увидел в СССР «высочайшую твердыню человеческого духа». Э.Уинтер свидетельствовала о силе коллективистских настроений советских людей в книге «Красная добродетель» (*Red Virtue*, 1932). Анна Луиза Стронг, «специализировавшаяся» по Средней Азии, запечатлела глубокую ломку старых полуфеодальных отношений, скачок от «арбы к экспрессу» («Красная звезда над Самаркандом», *Red Star in Samarkand*, 1929; «Дорога к седому Памиру», *Road to the Grey Pamir*, 1931). К сходным выводам приходил поэт Ленгстон Хьюз («Негр смотрит на Советскую Среднюю Азию», 1934). Герой откровенно схематичного романа Майры Пейдж (Myra Page) «Янки в Москве» (*Yankee in Moscow*, 1935) Фрэнк Андерсон, бывший безработный, человек аполитичный, по приезде в СССР из США «перековался» в трудовом коллективе на заводе «Красная Этна» и, найдя личное счастье, принимает решение остаться в СССР.

Однако тот же Уолдо Фрэнк сетовал на «духовный абсолютизм» в России; «несгибаемый индивидуалист» Т.Драйзер — на ущемление свободы личности; поэт Э.Э.Каммингс — на «опасную регламентацию» всех сфер жизни. В публицистических книгах убежденного антикоммуниста У.Чемберлена (*W.Chamberlain*, 1897—1969) «Советская Россия» (*Soviet Russia*, 1930), «Советский плановый порядок» (*The Soviet Planned Economic Order*, 1931), «Железный век России» (*Russia's Iron Age*, 1934) и др. говорилось о низком уровне жизни, тяжелых условиях принудительного труда, насильственной коллективизации, репрессиях и страхе.

К середине 1930-х годов, когда начали поступать сообщения о развернувшемся в СССР «большом терроре», имидж «коммуни-

стической утопии» стал тускнеть. «Чистки» (purges) повергли многих американских литераторов в шок, вызывали недоумение, протесты. Подобные настроения усилились после заключения пакта Молотова — Риббентропа (1939 г.), начала советско-финской войны (1939 — 1940 гг.).

Свое осуждение террора по-разному выразили У. Фрэнк, С. Льюис, Дж. Дос Пассос, Дж. Фаррел, критики Г. Хикс, Э. Уилсон и др. Неприятие сталинизма нашло отражение в художественной литературе, в частности в романе Хемингуэя «По ком звонит колокол». Эксцессы сталинизма, разочарование в социалистическом идеале, успехи «Нового курса», укрепление демократических основ американского общества — все это на исходе десятилетия было в числе факторов, которые обусловили отход многих литераторов от радикального движения.

«Забывшие люди»: реальность «другой Америки»

Процесс «второго открытия Америки» (Rediscovery of America) с большой отчетливостью проявлялся в том, что называли в ту пору «пролетарским романом». Он открывал читателям малоизвестные аспекты американской действительности. Видный социолог Майкл Харрингтон, автор известной монографии «Другая Америка» (The Other America, 1963), писал о проблеме «невидимой бедности» (invisible poor) в стране «неограниченных возможностей». Проблема эта с особой остротой стояла в 1930-е годы. Бедствующие американцы, а они исчислялись в ту пору многими миллионами, представляли поистине «невидимую страну». Неслучайно будущий президент Рузвельт в своих предвыборных речах в 1932 г. употребил выражение, ставшее крылатым: «забытые люди» (Forgotten Men). Он имел в виду жертв Великой депрессии: бедняков, обездоленных, безработных, брошенных на произвол судьбы, — тех, чье существование игнорировалось обществом.

«**Пролетарский роман**». Вторгаясь в сферу производства и классового конфликта, писатели радикальной ориентации, несмотря на очевидные художественные слабости, создали несколько заметных произведений. Так, «Земля изобилия» (The Land of Plenty, 1934) **Роберта Кентуэлла** (Robert Cantwell, 1908 — 1978) стала удачным образцом «коллективного романа», герои которого — заводские рабочие. **Альберт Халпер** (Albert Halper) в романе «Словолитня» (The Foundry, 1934) не только живо запечатлел работу типографии, «технологии» производства (что отнюдь не считалось благодарной темой), но и нарисовал колоритные образы хозяев и рабочих. Но наиболее значительным достижением в этой сфере стал роман **Джека Конроя** (Jack Conroy; наст. имя Джон Уэсли [Wesley], 1899 — 1980), которому автор дал выразительный заго-

ловок «Обездоленные» (The Disinherited, 1933; рус. пер. 1935, 1983). В романе отразился жизненный опыт писателя, накопленный «в товарных вагонах, на фабриках и в шахтах», где он познал, как «изнурительный труд огрубляет и ломает душу, как хроническая безработица может убить веру в себя».

Перед нами история молодого человека в ее «пролетарском» варианте. Герой Конроя — Ларри Доновэн, олицетворение «другой Америки». Безрадостное детство в рабочем поселке, скитания по стране, перемена профессий, а после кризиса 1929 г. — безработица, прозябание в городках для бедняков — таковы жизненные университеты Доновэна. Постепенно познает он азы классового миропонимания, убеждается в неотторжимости его доли от судеб миллионов его собратьев-трудящихся. Решающим становится знакомство Доновэна с коммунистом Гансом, участником рабочего движения в Германии.

В то же время в «Обездоленных» дают о себе знать общие просчеты «пролетарского романа» — и не только американского — в пору его становления. На них указывал М. Горький: это склонность к фактографии, налет очерковости, акцент на внешних событиях в жизни героев в ущерб психологической разработке характеров.

В «пролетарском романе» получила освещение и историческая тема. Пример тому — трилогия *Джозефины Хербст* (Josephine Herbst, 1897 — 1969): «Жалости недостаточно» (Pity Is Not Enough, 1933), «Расплата близка» (Executioner Waits, 1934) и «Золотая цепь» (Rope of Gold, 1939). В центре ее хроника трех поколений состоятельного буржуазного семейства Трекслеров, процесс распада некогда солидного клана за период от окончания Первой мировой войны до кризиса 1929 г.

Заметное место в «пролетарском романе» заняло непосредственное изображение классового конфликта. Так, известная забастовка текстильщиков Гастонии (шт. Северная Каролина) в 1929 г. нашла отражение в шести романах. К сожалению, в такой жанровой разновидности, как «стачечный роман», с особой отчетливостью сказывались схематизм, лобовая тенденциозность, «заданность», шаблонность сюжетов и характеров.

Писательские объединения 1930-х годов. Именно люди труда, жертвы депрессии стали главными героями литературы радикальной ориентации, которая добилась в 1930-е годы заметных достижений. Писатели, близкие к рабочему движению, играли далеко не последнюю роль в литературном процессе. Сами новые реалии «трагической Америки», как ее называл Драйзер, особенно в первые тяжелейшие послекризисные годы, определили появление нового литературного героя. Критики, близкие к компартии, возглавили движение «Клубов Джона Рида» (John Reed Club), первый из которых был создан в Нью-Йорке осенью 1929 г. Клубы объ-

единяли литераторов, рабкоров, художников, графиков, стихийно возникшие на предприятиях художественные коллективы. Однако Клубы, контролируемые коммунистами, в своей работе исходили из узкой догматической программы. В связи с новой тактикой компартии, ориентацией на создание широкого демократического фронта, провозглашенной на VII Конгрессе Коминтерна (1935 г.), Клубы были распущены: левые стали преодолевать догматизм.

В 1935 г. создается Лига американских писателей (League of American Writers). Первым ее президентом был избран Уолдо Фрэнк. В литературе стали проявляться столь непривычные для американцев мотивы коллективизма. По словам Мальколма Каули, в это время говорили не «я», а «мы», не «мое», а «наше». Первый Конгресс Лиги (1935) проходит под радикальными лозунгами. Второй Конгресс (1937) объединил антифашистски настроенных литераторов. В 1939 и 1942 гг. прошли еще два конгресса Лиги.

На первом съезде Лиги американских писателей в центре оказалась дискуссия о так называемой «пролетарской литературе». В итоге было отклонено узкое представление о ней как о литературе исключительно о пролетариях, о классовом конфликте. Возобладал более широкий подход. В середине 1930-х годов в свете решений VII Конгресса Коминтерна задачей пролетарских писателей была объявлена не борьба против капиталистического миропорядка, а отстаивание демократических ценностей перед лицом нарастающей фашистской угрозы. Писатели прогрессивной ориентации объединились вокруг журнала «Нью Мэссиз» (New Masses), который к середине 1930-х годов выработал широкую антифашистскую платформу. В журнале печатались Т. Вулф, Э. Хемингуэй, Д. Паркер, Р. Райт. Важным итогом деятельности левой критики явилась публикация антологии «Пролетарская литература в Соединенных Штатах» (Proletarian Literature in the United States, 1935), в которой была представлена широкая жанровая палитра: поэзия, проза, драматургия, критика, документалистика.

Майкл Голд. Роман «Еврейская беднота». Наиболее видным представителем марксистской критики и пролетарской литературы был Майкл Голд (Michael Gold; наст. имя Ирвинг Гранич [Granich] 1894—1967). Догматизм и нетерпимость левой критики ярко проявилась в нападках Голда на таких писателей, как Торнтон Уайлдер, Эрнест Хемингуэй, в его обличении «ренегатов» («Полые люди», Hollow Men, 1941). Уверовав в крушение капитализма, он обращался к литераторам с настоятельным призывом «Идите влево!».

Перу Голда принадлежит построенный на автобиографическом материале роман «Еврейская беднота» (Jews Without Money, 1930; рус. пер. 1931). В США он выдержал более 30 изданий, был переведен на полтора десятка языков. С большой искренностью и лиризмом показал Голд становление характера своего героя, под-

ростка Майки, в беднейшем еврейском квартале Нью-Йорка — Ист-сайде. В романе проявились эмоциональность, взволнованность писателя, умеющего сострадать своим героям. С особой теплотой пишет он о матери, трудолюбивой, доброй женщине, готовой оказать любому помощь в беде. Среди лирических отступлений романа впечатляет обращение героя к ней: «...Я предан бедным людям, потому что я не могу не быть преданным тебе. Я верю в торжество бедных, потому что я знал тебя. Мир должен стать достоянием бедных! Ты, мать, научила меня этому».

Альберт Мальц: «Такова жизнь», «Глубинный источник». Заметной фигурой радикальной литературы был Альберт Мальц (Albert Maltz, 1908—1985). Выходец из состоятельной еврейской семьи, переехавшей в США из Восточной Европы, он получил университетское образование, дебютировал как драматург, отыскиваясь на проблемы «красного десятилетия» (пьесы «Мир на земле», *Peace on Earth*, 1933; «Темная шахта», *Black Pit*, 1935; «Рядовой Хикс», *Private Hicks*, 1935). Признание к Мальцу пришло с публикацией сборника новелл «Такова жизнь» (*The Way Things Are*, 1938), удостоенного премии О'Генри. Новеллы отличались лаконизмом: автор исходил из конкретной ситуации или эпизода, позволявших запечатлеть типичные жизненные явления. Содержанием ряда новелл было изображение того, как система наемного труда калечит людей и физически, и духовно. Подлинно трагичен одинокий Джек Питкет из новеллы «Человек на дороге» (*Man on a Road*), заболевший во время работы в туннеле силикозом. Веет горькой иронией от «везения» безработного Блесси, который занял место шофера, погибшего во время взрыва на грузовике, развозившем нитроглицерин («Самый счастливый человек на земле», *The Happiest Man on Earth*). Зловещим символом становится огнедышащая печь, где погиб разрезанный стальным бруском рабочий (новелла «Прощай», *Good Bye*).

Достижением радикальной литературы является роман Мальца «Глубинный источник» (*The Underground Stream*, 1940). Сюжет романа — история похищения профсоюзного активиста, коммуниста Принси тайными агентами профашистской организации «Черный легион». Действие книги, запротоколированное с точностью до часов и минут, охватывало всего трое суток, до предела насыщенных драматическими событиями. Удачей Мальца стал образ коммуниста Принси. Потомственный пролетарий, он прошел суровую жизненную школу. Кульминацией романа, построенного на принципе контраста, становится сцена, когда Греб, подручный главы «Черного легиона», фашист, управляющий на заводах Форда, и Принси оказываются лицом к лицу: фашист пробует его подкупить, даруя жизнь, и терпит поражение. «Бесстрашных людей не бывает. Вот мой главный козырь!» — этот тезис Гребя подчеркивает Принси, делающий свой мужественный выбор.

Вместе с тем было бы неправомерно полагать, что тема классового конфликта была художественной «нишей» лишь пролетарских писателей (как правило, художников второго ряда). Она находит свой отзвук и в творчестве тех, кто составлял цвет американской литературы: Ш.Андерсона («По ту сторону желаний»), Дж.Стейнбека («И проиграли бой», «Гроздь гнева»), У.Фрэнка («Смерть и рождение Дэвида Маркенда»), Э.Хемингуэя («Иметь и не иметь»), С.Льюиса (брошюра «Дешевая и довольная рабочая сила») — и широко представлена в публицистических книгах Т.Драйзера, Э.Колдуэлла, Э.Уилсона, Р.Райта и др., в пьесах Э.Райса и К.Одетса («В ожидании Лефти»).

Эрскин Колдуэлл: трагедии «глухого Юга»

Высокая проза 1930-х годов. Как бы ни был весом пласт художественной документалистики (faction) и очерков, как бы ни были многочисленны «производственные» и «стачечные» романы (из которых лишь немногие остались в истории литературы США) — не они, конечно же, определяли художественный климат эпохи. Дж.Дос Пассос на рубеже десятилетий создает свою экспериментальную трилогию «США» (1930—1936). После выхода прославленного романа «Шум и ярость» (1929) У.Фолкнер начинает работу над своей знаменитой серией об Йокнепатофе («Свет в августе», «Авессалом, Авессалом!» и др.). Вступает в новый этап творчество Э.Хемингуэя («африканские» новеллы, романы «Иметь и не иметь», 1937; «По ком звонит колокол», 1940). Несмотря на известный спад в послекризисные годы, Ф.С.Фицджеральд создает блестящий роман «Ночь нежна» (1934). 1930-е годы — важная веха для С.Льюиса, опубликовавшего имевший сенсационный успех антифашистский роман «У нас это невозможно» (1935).

В начале 1930-х годов в литературу вошло новое поколение прозаиков. Среди них: Джон Стейнбек (будущий Нобелевский лауреат), Томас Вулф, Ричард Райт, первый темнокожий писатель, получивший международное признание.

В первые послекризисные годы дебютировали также такие интересные прозаики, как Э.Колдуэлл, У.Сароян, Дж.Фаррелл; феноменальный успех романа Перл Бак «Земля» стал одним из главных аргументов в пользу присуждения автору Нобелевской премии (1938 г.). Выступив еще в 1920-е годы, Уолдо Фрэнк вырос в писателя общеамериканской значимости. Стяжавшие поначалу скандальную славу, блестящие по стилю, выразившие смелую жизненную философию первые романы Генри Миллера «Тропик Рака» (1934) и «Тропик Козерога» (1939) включены ныне в «канон» американской прозы XX в.

Начало пути. Романист, новеллист, публицист, Эрскин Колдуэлл (Erskin Caldwell, 1903—1987), проживший долгую творческую жизнь и оставивший обширное, но неровное наследие, пережил взлет именно в 1930-е годы. Выходец из семьи пресвитерианского священника, он провел детство и юность в штате Джорджия, «на глухом Юге» (Deep South), где еще долго сохранялись пережитки плантационной системы. Позднее, иллюстрируя свой очерк «Краткая история Джорджии», Колдуэлл воспроизвел старинную гравюру, своеобразный символ штата: упряжка мулов волочит огромную, в человеческий рост, бочку с табачным листом. Со временем табаководство было вытеснено хлопком. Почва истощалась, многие фермеры разорялись, становились исповещниками. Мрачные воспоминания детства врезались в память писателя, а Джорджия, один из наиболее экономически отсталых штатов США, стала местом действия многих его произведений, сделалась поистине «страной Колдуэлла».

С 12 лет Колдуэлл стал работать на ферме, физический труд был ему хорошо знаком. Семнадцатилетним юношей он ушел из дома и переменил множество профессий: был батраком, каменщиком, рабочим на хлопкоочистительной фабрике, официантом, репортером. С 1922 по 1926 г. учился в Виргинском университете, занимаясь экономикой и социологией. Оставив университет, перебивался случайной литературной поденщиной: писал газетные рецензии, хронику; рассылал по редакциям свои «опусы», которые никто не хотел печатать.

Так продолжалось около пяти лет. Школа газетчика оказалась для Колдуэлла полезной. Позднее он с благодарностью вспоминал одного из своих редакторов в «Атлантик Джорнэл», который «начинал читать рукопись с мягким карандашом в руках, в итоге из трехсот-четырехсот слов о пожаре, ограблении или дорожной катастрофе оставалась какая-нибудь дюжина строк».

Новеллистика. Наконец, в 1930 г. первые рассказы Колдуэлла увидели свет в журналах, а через год появился его новеллистический сборник «Американская земля» (American Earth, 1931); за ним следуют еще несколько: «Мы живые» (We Are the Living, 1933), «На коленях перед встающим солнцем» (Kneel to the Rising Sun, 1935) и др. Они принесли Колдуэллу заслуженное признание и выдвинули в число ведущих писателей, во многом определявших художественную атмосферу «красных тридцатых». Это десятилетие было отмечено наиболее значительными достижениями на долгом творческом пути Колдуэлла. И хотя в США новелла, представленная большими мастерами и отличающаяся богатством жанровых разновидностей, по праву считается «национальным жанром», Колдуэлл проявил себя в этой малой форме как оригинальный художник со своим легко узнаваемым почерком. В произведениях этих лет открывается образ «Америки Колдуэлла»: край

табачных и хлопковых плантаций, истощенная земля, полунищие хижины, населенные «белыми бедняками», испольтщиками, неграми, живущими в невежестве и нужде.

В это время сложилась художественная методология Колдуэлла: жесткая, внешне бесстрастная манера; лаконизм; точное воспроизведение «южных» нравов, жестокости и насилия; натуралистические детали, оживленные грубоватым юмором, иронией; склонность к гротесковым, а то и к фарсовым ситуациям. Он рисует бессмысленное «обыкновенное» убийство («В субботу днем»); духовное одичание провинциальных обывателей («Полным полно шведов»); горький удел безработных («Медленная смерть»); застойное упрямство фермеров-хуторян («Весенний пал»). Но среди униженных людей, ведущих почти биологическое существование, появляются те, кто протестует против расового угнетения и издевательств. Таковы негр Клем, не покоряющийся своему хозяину-садисту и гибнущий от рук линчевателей («Перед восходом солнца»); Кристи Тэкер, защищающий ценой собственной жизни свое достоинство («Конец Кристи Тэкера»).

«Табачная дорога». В 1932 г. выходит знаменитый роман Колдуэлла «Табачная дорога» (Tobacco Road; рус. пер. 1938), в котором трагическое причудливо соседствует со смешным, почти фарсовым.

Роман посвящен судьбе испольтщика из Джорджии Джитера Лестера и его обнищавшей, голодной семьи, состоящей из больной жены Ады, слабоумного 16-летнего сына Дьюда и дочери Элли Мэй с «заячьей губой». Неподалеку от них живет железнодорожный рабочий Лов Бенсон, женившийся на младшей дочери Джитера, 12-летней Перл; он отдал за нее отцу галлон бензина и ворох старых одеял. Когда-то деду Джитера принадлежали хорошие земли в округе. Сейчас у Джитера нет ни удобрений, ни семян, старый автомобиль пришел в негодность: его нельзя продать. Лестеры опустелись, живут примитивной жизнью, растительными инстинктами.

Невежество героев порождает трагифарсовые ситуации. Изрытая дождями, с глубокими выбоинами «табачная дорога», проходящая мимо дома Лестеров, становится в романе символом жалкого, нелепого существования бедняков.

Сюжет популярного романа был использован Джеком Кирклендом, сделавшим его инсценировку для Бродвея. Пьеса имела небывалый коммерческий успех, шла несколько лет и выдержала рекордное число представлений — 3182. При этом Киркленд в интересах развлекательности изменил трактовку отдельных образов. Это вызвало неодобрение Колдуэлла, заявившего, что он пишет «не для того, чтобы смешить».

Публицистика. В 1930-е годы Колдуэлл немало сил отдает публицистике, очерку, много ездит по «хлопковым» штатам, ри-

суя удручающую картину «другой Америки», «другой нации»: дети, ставшие уродами от недоедания; скверно одетые женщины; люди, живущие в лачугах. Такова была реальность Юга в пору Великой депрессии.

Колдуэлл был одним из первых, кто в 1930-е годы стал соединять лаконичный публицистический текст с яркими, выразительными фотографиями, выполненными фотокорреспондентом Маргарет Борк Уайт, женой писателя. В книге «Вы видели их лица» (*You Have Seen Their Faces*, 1936) возникали мрачные образы американского Юга: молодые и старые лица, испещренные морщинами; ветхие жилища; поля, выжженные солнцем; заключенные в кандалах. В книге «К северу от Дуная» («*North of the Danube*») (1939) темой была Чехословакия, которая только что стала жертвой нацистской агрессии.

Со второй половины 1930-х годов Колдуэлл включается вместе с другими американскими писателями в антифашистское движение. Осуждение расизма продолжено им в повести «Случай в июле» (*Trouble in July*, 1940). Успех выпадает на долю одного из лучших произведений Колдуэлла «Мальчик из Джорджии» (*Georgia Boy*, 1943; рус. пер. 1944). За нередко комическими, анекдотическими ситуациями, данными через восприятие 12-летнего подростка, раскрываются драматические события в фермерской семье Страупов.

Перл Бак: «Наводить мосты между людьми»

В 1931 г. в США появился роман со скромным названием «Земля» (*The Good Earth*; рус. пер. 1934), произведение мало кому известного автора. Роман имел сенсационный успех, был удостоен престижной Пулитцеровской премии¹; позднее переведен на многие языки. Он поразил не увлекательным сюжетом, а простой, безыскусной правдой и свежестью материала. Это был роман о крестьянах Китая, а ее автору — Перл Бак суждено было через семь лет стать Нобелевским лауреатом.

Перл Бак (*Pearl Buck*, 1892—1973, настоящая фамилия Сайденстрикер) родилась в США, но ребенком была увезена в Ки-

¹ Пулитцеровская премия — одна из самых престижных литературных наград в США. Была основана Джозефом Пулитцером (*Joseph Pulitzer*, 1847—1911), крупным предпринимателем в сфере издательского бизнеса, оставившим 2 млн долл. для Школы журналистики при Колумбийском университете. Часть этой суммы выделялась на премии, которые присуждаются ежегодно с 1917 года по шести номинациям: роман, сборник стихов, пьеса, биография, исторический труд, произведение документального жанра (*general non-fiction*, с 1962 г.). Награжденные произведения призваны «содействовать идеалам общественного служения, совершенствованию общественной морали, развитию американской литературы и прогрессу в образовании».

тай, где ее родители занимались миссионерской деятельностью. В Китае она провела почти четыре десятилетия, выезжая на учебу в США, изучила китайский язык, культуру, традиции. В 1920-х годах она несколько лет вместе с мужем, специалистом по агротехнике, прожила в северных районах Китая, где непосредственно соприкоснулась с бытом китайского крестьянства. Одновременно она вела преподавательскую работу в Нанкинском университете, позднее защитила диссертацию, выиграла научный конкурс, представив реферат на тему «Китай и Запад».

Как литератор она дебютирует в 1925 г. В 1930 г. Перл Бак выпускает художественно маловыразительный роман «Восточный ветер, западный ветер» (*East Wind, West Wind*). Но уже спустя год роман «Земля» делает ее имя всемирно знаменитым. В 1930-е годы Перл Бак написала свои наиболее известные произведения о Китае, причем особенно активно они издавались за пределами США, что сделало ее наряду с Марком Твенем, одним из наиболее читаемых в мире американских авторов.

«Земля». Этот роман — своеобразная крестьянская сага, в центре которой два рельефно очерченных истинно народных характера: крестьянин Ван Лун и его жена О Лан.

Ван Лун любит землю, постоянно трудится, жизнестоек, бережлив, одержим стремлением приумножить богатство. От первой и до последней страницы романистка неутомимо открывает в своем герое все новые грани, показывает, как он, робкий крестьянин-бедняк, постепенно богатея, обретает уверенность в себе, чувство собственного достоинства. У богачей Хванов Ван Лун покупает себе жену, О Лан, которая живет у своих хозяев на положении полурабыни. О Лан — воплощение привлекательных черт китайской крестьянки, труженицы, заботливой матери.

Повествование неспешное, эпически спокойное, строится как цепь эпизодов из жизни Ван Луна и его жены (упорный труд в поле, эпидемии, наводнения, рождение трех сыновей, появление в доме разбогатевшего Ван Луна наложниц, смерть О Лан).

Перл Бак создавала «эффект присутствия», «погружения» читателя в материал, она делала ощутимым, наглядным то, что происходило в далекой экзотической стране. «Земля» была близка по жанру к «роману-реке», художественно фиксировавшему плавное, неторопливое течение жизни. Но объективность Перл Бак, отказ от авторских комментариев не означают холодной беспристрастности.

Лейтмотив романа — образ земли, главного источника жизни, воплощения матери-природы, неотторжимой от всего существования сельского труженика. Когда идет речь о земле, стиль романа приобретает патетические интонации. Земля для Ван Луна не только источник жизни, она определяет весь уклад жизни, все мироощущение героя. Роман одушевлен поэзией крестьянского труда.

И это подчеркивается названием произведения, которое буквально переводится как «Добрая земля».

Роман открыл Западу неизвестный мир. Но дело было не только в экзотике, не только в китайском колорите. Роман утверждал ценности, которые одинаково значимы для самых разных людей. В то самое время, когда США были поражены тяжелой Депрессией, Перл Бак утверждала нравственные понятия, столь необходимые американцам: стойкость перед лицом невзгод, трудолюбие, оптимизм.

В «Земле» Перл Бак оригинальна не только своей тематикой, но и стилем. Ее метод — реалистический в своей основе, но в нем присутствуют и натуралистические элементы, и романтическое начало. Перед нами добротное, обогащенное множеством деталей воспроизведение уклада китайского крестьянства. Манера Перл Бак органически восходит к китайской народной сказовой традиции, тесно связанной с фольклором. Важным элементом ее стиля было и соединение бытописания с высокой патетикой, восходящей к библейским текстам.

Успех «Земли» стимулировал Перл Бак продолжить семейную сагу, которая вылилась в трилогию «Дом земли» (House of Earth). Во второй части «Сыновья» (Sons, 1932; рус. пер. 1935) дана история трех сыновей Ван Луна. Главная сюжетная линия — путь младшего из братьев, прозванного Ваном Тигром. Энергией и целеустремленностью он напоминает отца в молодости. Но в отличие от Ван Луна землей и трудом он не интересуется. Его цель — деньги и власть: он становится местным «милитаристом» (Warlord), который имеет собственную дружину и своевольничает как средневековый феодал. Судьбе сына Вана Тигра — Юаня посвящен заключительный роман трилогии «Разделенный дом» (A House Divided, 1935), который в художественном плане был заметно бледнее второй и особенно первой части.

В 1934 г. Перл Бак выпускает роман «Мать» (The Mother; рус. пер. 1934) о судьбе крестьянки. Вся ее безрадостная жизнь — постоянная борьба за существование.

В том же 1934 г. Перл Бак покидает Китай и переселяется в США. В 1938 г. ей была присуждена Нобелевская премия по литературе «за ее глубокое правдивое эстетическое описание жизни крестьянства в Китае и за ее биографические шедевры».

Первой из биографических книг, упомянутых в решении Нобелевского комитета, была книга «Чужие края» (The Exile; рус. пер. 1997), в которой выписан многогранный образ матери писательницы, Кэролайн. Героиня книги — натура одаренная и противоречивая. Живая, веселая, музыкальная, она предстает как человек строгой, пуританской закалки, в котором природное жизнелюбие вступало в конфликт с почти фанатичной религиозностью.

Вторая биографическая книга посвящена отцу писательницы Абсолому Сайденстрикеру и вышла под названием «Сражающийся ангел» (Fighting Angel, 1936). В художественном отношении она была более цельной, зрелой, лишена налета сентиментальности. П. Бак проявила объективность, взвешенность, характеризуя неординарную личность отца — миссионера, которого отличали несокрушимая воля, энергия, фанатическая одержимость в работе нередко в ущерб ближним.

Присуждение Нобелевской премии стало звездным часом для Перл Бак. В краткой речи при вручении премии она тепло говорила о народе Китая, с которым «жила одной жизнью в течение многих лет», а ее Нобелевская лекция была посвящена китайскому классическому роману, имеющему фольклорные черты.

В дальнейшем писательница опубликовала почти 70 книг в самых разных жанрах (романы, исторические, публицистические труды, мемуары, очерки и т. д.). Но ей не удалось повторить успеха, выпавшего на долю «китайских» романов 1930-х годов.

Значение творчества Перл Бак. Смысл своего творчества Перл Бак определяла формулой: «наводить мосты между людьми». Еще при жизни она воспринималась как живой классик: один из критиков назвал ее «императрицей американской культуры». По словам ее сестры Корнелии Спенсер, «она писала так, чтобы каждый мог стать ее читателем, потому что стремилась быть писателем для народа». При этом она не была «популярным» писателем, поставщиком массовой литературы, в чем ее порой упрекали. Искусный рассказчик, она хотела, чтобы ее книги «доставляли удовольствие», «развлекали», «увлекали».

Вместе с тем американские критики не без оснований указывали на недостатки Перл Бак: известную «усредненность» стиля, следы «скорописи», особенно в поздний период, когда количество написанного преобладало над качеством.

Перл Бак творила в бурное, политизированное время. Дочь миссионеров, она унаследовала от родителей проповеднический пыл. Не скрывала она и свою «ангажированность». К ее авторитетному голосу прислушивались. Она стремилась наладить взаимопонимание между Западом и Востоком. Все ее разнообразные и многочисленные книги, неодинаковые по уровню, были подчинены одной задаче — защите человека, демократии и свободы.

Уолдо Фрэнк: смерть и рождение героя

Фрэнк в 1910—1920-е годы. Заметной фигурой межвоенного двадцатилетия был Уолдо Фрэнк (Waldo Frank, 1889—1967). Выходец из состоятельной еврейской семьи, выпускник Йельского университета, романист, культуролог, философ, он начал с пуб-

лицистической работы в журнале антимилитаристского направления «Семь искусств» (Seven Arts). Фрэнк дебютировал романом «Лишний человек» (Unwelcome Man, 1917), в центре которого романтический разочарованный герой, «бунтарь» Квинси Берт. В серии так называемых «лирических романов» («Рахаб», Rahab, 1922; «Перекресток», City Block 1923; рус. пер. 1927; «Праздник», Holiday, 1923; рус. пер. 1926; «Бледное лицо», Chalk Face, 1924), написанных в экспериментальной манере, с использованием методологии фрейдистского психоанализа, центр тяжести перенесен на изображение внутренней жизни героев — одиноких мятущихся людей.

Публицист и культуролог. В книге публицистики «Новое открытие Америки» (The Rediscovery of America, 1928) аккумулируются критические воззрения Фрэнка на современную культурную ситуацию в США. Одним из первых он указал на противоречия формирующегося массового общества и его негативное влияние на духовный климат.

В публицистико-социологическом исследовании «Наша Америка» (Our America, 1919), этой «атаке против капиталистической системы, рассматриваемой в аспекте культуры», Фрэнк выражал тревогу по поводу возрастающей роли чистогана и наступления «машинного века». Общий поворот «влево» в 1930-е годы захватил, правда, временно и Уолдо Фрэнка. Писатель кабинетного склада, он выезжает на места стачек, подписывает декларации радикального содержания, солидаризируется с выступлениями трудящихся. Свидетельство его высокого авторитета — единодушное избрание Фрэнка президентом Лиги американских писателей на его первом конгрессе (1935). После поездки в СССР появляется книга, близкая к путевому дневнику — «Заря над Россией» (Dawn in Russia, 1932), отмеченная симпатией к нашей стране. Завершает публицистическую трилогию об Америке книга статей и очерков «В американских джунглях» (In the American Jungle, 1937), представляющая «коллективный портрет» эпохи «просперити» и Депрессии.

«Смерть и рождение Дэвида Маркенда». Характерным явлением литературы «красного десятилетия» стал, безусловно, лучший роман Фрэнка «Смерть и рождение Дэвида Маркенда» (The Death and Birth of David Markend, 1934; рус. пер. 1936). Его тема — духовно-нравственные искания выходца из состоятельной среды, отколовшегося от своего класса, бунтующего против привычного окружения, актуальна для литературы первой половины XX в. Она присутствует в литературе США у У.Д.Хоуэллса, Дж.Лондона, Э.Синклера.

В жанровом отношении произведение У. Фрэнка представляет художественный сплав романа социально-психологического, философского и «романа воспитания».

В романе — два плана повествования. Внешний — событийный, связан с конкретными эпизодами одиссеи Маркенда, его скитаниями по Америке. Второй — внутренний, затрагивает сферу переживаний и метаний героя.

Маркенд воспринимается не только как живая личность, но и как символ, персонификация духовного и нравственного поиска, движения вперед. «Вечную» тему мирового искусства Фрэнк реализует на конкретном американском материале, отдавая дань идейно-эстетическим веяниям «красных тридцатых». Роман членится на четыре части, фиксирующие ступени духовной эволюции героя. Часть первая — «Дин и К» описывает тот период в жизни Маркенда, когда он был преуспевающим предпринимателем; часть вторая — «Матери» — философский этюд о попытке героя приобщиться к гармонической субстанции в духе Спинозы, любимого мыслителя Фрэнка; часть третья — «Река» рассказывает о странствиях героя по «реке» американской жизни, широкой и быстро текущей; часть четвертая — «Гора» символизирует восхождение Маркенда на ту нравственную вершину, с которой ему открывается смысл жизни.

Дэвид Маркенд — 35-летний преуспевающий делец, глава табачной компании, счастливый семьянин. И все же Маркенд чувствует неудовлетворение, отчуждение: он «автомат, делающий деньги». Оставив дом, семью, он отправляется в странствия, стремясь «найти себя». Начав новую жизнь, Дэвид Маркенд живет у родителей в маленьком городке Клирден, занимается физическим трудом. В дальнейшем становится барменом в салуне, журналистом в маленькой провинциальной газете, рабочим на чикагских бойнях. Влюбляется в Теодору Ленк, жену промышленника, но их бурный роман скоротечен. Затем герой обретает друга в Лидии Шарон, учительнице, революционерке, приобщающей Маркенда к чтению марксистской литературы. Духовные искания приводят героя к убеждению в несправедливости социальной структуры американского общества. Он чувствует также, что понимание, сочувствие и тепло можно обрести только в среде простых людей.

В последней части романа Дэвид знакомится с рабочими лидерами Джоном Бирном и его подругой Джейн Прист, которые содействуют прозрению героя, его своеобразному «озарению». «Я чувствую лишь мертвое тело класса, который умирает, — патетически восклицает Дэвид. — Я нуждаюсь в жизни, в живой плоти того класса, который ныне олицетворяет жизнь». Писатель расстается с героем на перепутье, перед очередным жизненным поворотом.

Стиль Уолдо Фрэнка метафоричен. Отдельные эпизоды носят подчеркнуто символический характер. Автор тяготеет к мистицизму, к фрейдистской интерпретации эротических сцен. Когда жена рабочего Мария ухаживает за больным Маркендом, тот в бреду припадает губами к ее груди. И это исцеляет его. Автор уподобляет здесь Дэвида ребенку, появившемуся на свет: весь эпизод олице-

творяет второе рождение героя для подлинной жизни, о чем напоминает и заголовок романа. Поэтому к произведению Фрэнка, романтически приподнятому, неправомерно подходить с мерками бытового жизнеправдоподобия.

Тема романа о Дэвиде Маркенде была продолжена в романе «Жених грядет» (*The Bridegroom Cometh*, 1938), изображающем искания американской интеллигенции на пути к революционной правде. Однако роман оказался художественно малоубедительным, перегруженным туманной символикой.

В конце 1930-х годов, встревоженный известиями о «большом терроре» в России, У.Фрэнк отходит от левого движения. В последние десятилетия он работает прежде всего как философ и культуролог, продолжая оставаться на гуманистических позициях, призывая «отстаивать человека». Для Фрэнка-художника характерны стремление к романтизации, сгущению красок, притчевости и символике, использованию кинематографического монтажа.

Джеймс Фаррелл: «в вакууме бездуховности»

Еще на рубеже веков в творчестве С.Крейна, Дж.Лондона, Дж.Рида прозвучала тема обитателей трущоб, отверженных (*underdogs*). Именно в 1930-е годы, когда миллионы американцев оказались жертвами кризиса, превратились в безработных, бродяг, лишенных пристанища и куска хлеба, эта тема обрела особую остроту. Пионером в ее разработке был Эдвард Дальберг (*Edward Dahlberg*, 1900—1977). В его романе «Люди дна» (*Bottom Dogs*, 1929) рисуются безнадежно-мрачные картины бездомности, жизни в трущобах, превращения людей в «хобо». К жизни безработных обращались многие видные писатели, входившие в «чикагскую школу». В числе их были Нельсон Олгрэн (*Nelson Algren*, 1909—1981) (роман «Некто в сапогах», 1935), а также Ричард Райт — автор всемирно известного романа «Сын Америки» (см. гл. XXVII).

Интересное развитие тема трущоб получила в творчестве одного из виднейших писателей межвоенного двадцатилетия, прозаика и публициста Джеймса Фаррелла (*James Farrell*, 1904—1979), которого также относят к «чикагской школе». Писатель-урбанист, он нашел свою «нишу», изображая низы огромного современного города. «В сущности, тема всех моих сочинений, — писал он, — это американский образ жизни». Среди своих художественных «ориентиров» Фаррелл называл Ш.Андерсона, С.Льюиса, Э.Хемингуэя. Но прежде всего Драйзера.

В истории литературы США Фаррелл остался как автор трилогии о Стадсе Лонигане: «Детство Стадса Лонигана» (*Young Lonigan*, 1932), «Отрочество Стадса Лонигана» (*The Young Manhood of Studs Lonigan*, 1934) и «Судный день» (*Judgement Day*, 1935). Трило-

гия — это своеобразный «роман воспитания», история недолгой жизни ирландского иммигранта-бедняка. Акцент сделан на пагубном влиянии на героя среды, отравленной социальным неравенством, расизмом, ксенофобией, пороками.

Поначалу Стадс — подросток, увлеченный спортом, исполненный добрых порывов, с развитым чувством товарищества, но в то же время удивительно инфантильный. В своей концепции героя Фаррелл исходит из философии детерминизма в ее прямолинейном натуралистическом выражении: личность часто пассивна, податлива негативным внешним воздействиям. Кругозор Стадса формируют бульварное, «массовое чтение» и низкопробные киноленты. Он впитывает антинегритянские и антисемитские предрассудки, этику агрессивного индивидуализма. Школа отвращает его своей скукой, церковь — лицемерием. «Воспитание чувств» Стадса проходит на улице в компании «крутых парней». Выпивки, потасовки, случайные связи — все эти атрибуты мнимой мужественности притягивают героя. Комментируя роман, Фаррелл писал: «В Стадсе Лонигане вы видите подростка, как, впрочем, и других людей, пребывающих в вакууме бездуховности».

Не окончив школы, Стадс идет работать маляром, втягивается в дела уличной банды, привывает к алкоголю, ведет беспорядочную жизнь, едва не попадает в тюрьму по обвинению в изнасиловании. Все это подрывает слабое здоровье героя. Он умирает, не достигнув и 30 лет. Судьба героя, лелеявшего надежду стать богатым, влиятельным, любимцем женщин, представала в трилогии как горькая, пронзительная история крушения американской мечты.

Трилогия — произведение многослойное. Автор использует технику «потока сознания». Стиль Фаррелла богат и красочен, но не отшлифован. Грубый жаргон обитателей чикагского квартала Саут Сайд, лексика гангстеров сочетаются с высокой риторикой, заимствованной из трудов Уильяма Джеймса, Джона Дьюи и др. Отрывки из их сочинений используются и в качестве эпиграфов к отдельным главам. Хотя Фаррелл декларирует доктрину объективного, «незаинтересованного» искусства, заметно, что романист отнюдь не безразличен к своим героям. Его симпатии отданы несчастным, бедным, обиженным.

В начале 1930-х годов Фаррелл был близок к радикальному движению. Вместе с тем в «Заметках о литературной критике» (*A Note on Literary Criticism*, 1936) он выступает против вульгарного социологизма, принижения эстетической сущности литературы, сведения ее к плоской «пропагандистской» функции.

В конце 1930-х годов писатель под влиянием эксцессов сталинизма отходит от радикального движения. За его выступления с осуждением сфальсифицированных обвинений в адрес Троцкого левая критика навесила на него ярлык «троцкиста». Писатель работает еще в течение нескольких десятилетий, но пик его художественных достижений относится к 1930-м годам.

Проза межвоенного периода отмечена тематическим и стилевым богатством. Творчество Уильяма Сарояна (William Saroyan, 1908 — 1981), новеллиста, драматурга, публициста, — очередное тому подтверждение. Оно также свидетельство значительной роли, которую играет этнический колорит в художественной палитре американской литературы. Сароян родился в семье армян-эмигрантов, переселившихся в США в начале XIX в. Через всю жизнь он пронес любовь к исторической родине, ее культуре и ее многострадальному народу. Это определило и особый нравственно-этический климат книг Сарояна, и его стойкую неприязнь ко всем проявлениям расовой спеси, шовинизму и ксенофобии. Одну из ранних книг — «Вдох и выдох» (Inhale and Exhale, 1936) он снабдил эпиграфом: «Посвящается английской речи, американской земле и душе Армении».

В три года Сароян потерял отца, с семи лет воспитывался в приюте. Мотивы бездомности, поиска очага существенны для его творчества. Детство писатель провел в городке Фресно, в Калифорнии, населенном в основном армянскими эмигрантами, затем переехал в Сан-Франциско. С малых лет сам зарабатывал на жизнь, переменял множество рабочих профессий — это и стало источником бесценных жизненных впечатлений. На формирование его писательских принципов большое влияние оказали А.П.Чехов и Ш.Андерсон.

Сароян дебютировал в 1928 г. как новеллист, известность же пришла к нему после выхода первого сборника новелл «Отважный молодой человек на летающей трапеции» (The Daring Young Man on the Flying Trapeze, 1934). В дальнейшем он зарекомендовал себя как оригинальный мастер короткого рассказа, выпустив около трех десятков сборников. В литературе «красных тридцатых» Сароян выделялся непривычным для этого десятилетия оптимистичным звучанием, доброй интонацией. Он рисовал мир, в котором много света, радости, дружелюбия, улыбок. Его герои — «маленькие люди», благожелательные, наивные и сентиментальные. Сарояну присущ теплый юмор, смягчающий острые ситуации.

Некоторые критики упрекали его в сентиментальности, в том, что он «великий утешитель». На самом же деле Сароян выступал против жестких, социально-ангажированных тем, акцентирования мрачных сторон жизни. Критик Альфред Кейзин писал: «В те годы, когда людей сближало только страдание, невозможно было противиться доброте, звучавшей в голосе Сарояна, обращавшегося к каждому, словно к брату».

Особенно удавались Сарояну образы детей. В сборнике «Зовите меня Арам» (My Name Is Aram, 1940) жизнь дана через восприятие 9-летнего Арама Гарогляняна, видящего происходящее в яр-

ких радужных красках. В книге «Маленькие дети» (Little Children, 1937) — немало картин, воссоздающих ранние годы писателя. Для Сарояна важно, какое воспитание получает ребенок в пяти-шестилетнем возрасте. Он показывает, что именно в эту пору закладываются понятия добра и зла.

Драматургия. С конца 1930-х годов Сароян пробует себя как драматург лирического склада. Его ранняя пьеса «В горах мое сердце» (My Heart's in the Highlands, 1938), ставящая тему человеческого одиночества и неприкаянности, — одна из наиболее удачных. Пьеса «Путь вашей жизни» (The Time of Your Life, 1939) удостоилась Пулитцеровской премии. Театр Сарояна близок к чеховскому. Основное внимание он уделяет не сюжету, а настроению, «симфонизму» сценических элементов. Герои сарояновских пьес, в которых нередко причудливо соединяются грусть, юмор, ирония, бурлеск, — это его излюбленные чудачки, неудачники, простодушные мечтатели и прожектеры.

Пьеса «Путь вашей жизни» названа известным американским режиссером Гарольдом Клерменом «поэтической арлекинадой».

Действие происходит в портовом кабаке. Среди персонажей люди несчастливой судьбы: полицейский Крапп, тяготящийся своей работой; некто Блик, озабоченный ухаживаниями за женщинами легкого поведения; дочь разорившегося фермера поляка Катарина Корановская, которая пошла на панель, но выдает себя за голливудскую кинозвезду; одаренный голодающий чернокожий музыкант Уэсли; философствующий балагур Гарри, убеждающий всех в том, что в «жизни, полной печали, людям необходим смех»; араб-рабочий, который двадцать лет не был на родине и ничего не знает о судьбе своей семьи; рабочий Маккарти, воюющий со штрейкбрехерами, один из вожakov стачки портовиков.

Пьеса запечатлела тревожную атмосферу конца 1930-х годов, в ней говорилось об угрозе, которую несет гитлеровский рейх. Как замечал один безработный, все в «пиковом положении».

«Показать братство людей». С начала 1940-х годов Сароян обращается к крупной романной форме («Человеческая Комедия», The Human Comedy, 1943; «Мама, я тебя люблю», Mama I Love You, 1956; «Папа, ты спятил», Papa, You Are Crazy, 1957; и др.). Среди его романов выделяется «Приключение Весли Джексона» (The Adventures of Wesley Jackson, 1946; рус. пер. 1959): в нем отразились некоторые обстоятельства пребывания писателя в армии в годы Второй мировой войны.

Сароян написал также несколько книг публицистического и мемуарного характера («Велосипедист на Беверлийских холмах», The Bicycle Rider in Beverly Hills, 1952; «Не умирать», Not Dying, 1963; «Некрологи», Obituaries, 1979; и др.). Не раз писатель приезжал в Россию и Армению. Согласно завещанию, часть праха Сарояна похоронена в армянской земле.

Многожанровое творчество Сарояна — неровно. Его лучшим книгам присуще светлое мироощущение, вера в «естественного человека», доброго по природе, чуждого стяжательству и злу. Понятие «любовь» едва ли не ключевое в этике Сарояна. Его программный тезис: «Если у меня и есть какое-то заветное желание, так это показать братство людей. Я не верю в расовые различия. Я не верю в правительства. Я вижу жизнь в ее единстве, как одновременную жизнь многих миллионов людей на всей земле».

Генри Миллер: писатель в «запретной зоне»

Генри Миллер (Henry Miller, 1891—1980), прозаик, эссеист, мемуарист, драматург — выдающаяся фигура межвоенного двадцатилетия, писатель необычной судьбы: его книги подвергались запрету, над ним самым долгое время довели уничтожительные ярлыки «апостола аморализма», «порнографа», «певца буржуазного разложения». Но судьба переменчива: в последние десятилетия своего долгого писательского пути он уже воспринимался как живой классик американской литературы.

Миллер родился в семье портного немецкого происхождения, детство его было бедным. В молодости он постоянно менял профессии, вел богемный образ жизни. С юных лет Миллер с жадностью поглощал книги классиков, русских и французских, но особенно писателей авангардистского, модернистского направления, склонных к эксперименту и эпатажу. Явно импонировали ему сюрреалисты. Среди любимых философов Миллера — Бергсон, Спенсер, Ницше, Шпенглер. Миллер испытал значительное влияние Фрейда, Достоевского, Блаватской. Из американских писателей любил Торо, Уитмена; последний привлекал его индивидуалистическими аспектами своего мировидения. Миллер увлекался музыкой, надеялся стать профессиональным пианистом, но страсть к литературе и философии возобладала.

В 1930 г. писатель покидает США и на десять лет становится добровольным экспатриантом в Европе. Это были самые счастливые творческие годы Миллера. Особенно значимым стало для него пребывание в Париже.

Творчество Миллера во многом автобиографично. Оно остается в рамках модернистской эстетики, хотя и чуждо ее элитарности, пронизано экзистенциалистским мироощущением. Миллер, художник большого таланта, выработал свою оригинальную философию и стилистику. Он был плодовитым писателем, работал в разных жанрах, помимо двух трилогий и пьес ему принадлежит до полусотни разнообразных художественно-документальных книг.

«Тропик Рака». Первая книга Миллера «Подрезанные крылья» (Clipped Wings, 1922) прошла почти незамеченной. Зато выход в

Париже романа «Тропик Рака» (Tropic of Cancer, 1934) поверг многих в шок, вызвал скандал.

Сначала ряд французских издателей от романа отказались. Лишь один из них, Д. Кахана, согласился его прочитать. Он отозвался о рукописи как о самой «мерзейшей, ужаснейшей и самой великолепной» из всех им прочитанных. И вынес такой вердикт: «Я нашел шедевр гения». В Европе писатели приняли книгу с огромным интересом, а ее автор, до того времени полунищий литератор, стал знаменитостью. Зато на родине Миллера роман был запрещен как «порнографический», представляющий вызов общественной морали. Табу было снято лишь в 1961 г.

Роман поразил смелостью тематики, новизной формы и блеском стиля. Это не был привычный роман с четко развивающимся сюжетом: в основе книги лежал дневниковый, исповедальный принцип, ярко выраженное автобиографическое начало. На это указывал эпиграф из Эмерсона, знаменитого философа и эссеиста романтической эпохи: «Романы постепенно уступят место дневникам и автобиографиям, которые могут стать гениальными книгами, если только человек знает, как выбрать из того, что он называет своим опытом, то, что действительно является его опытом, и как записать эту правду собственной жизни правдиво».

Роман построен в форме взволнованного, пронзительно откровенного монолога главного героя. Он дебютант литератор, газетчик, преподаватель, бедно живущий на случайные заработки. Это история жизни Миллера в Париже в 1920-е годы. Но это не буквальная стенограмма: события отобраны и обогащены силой писательской фантазии.

Роман калейдоскопичен, близок к «потoku сознания», к сюрреалистической манере: перед нами экскурсии в прошлое, воспоминания детства, портреты друзей, принадлежащих к богеме (у них, как показали исследования, были реальные прототипы), размышления о Джойсе, Достоевском; философские сентенции о смысле жизни. Герой и его приятели много пьют, развлекаются, посещают дешевые ресторанчики и злачные места, предаются непрерывным сексуальным удовольствиям. Интимные сцены выписаны с непривычными для литературы подробностями и использованием ненормативной лексики.

Однако писатель бесконечно далек от массовой эротической беллетристики. Для Миллера с его своеобразным гедоническим анархизмом секс — нередко форма самоосвобождения, самореализации личности, попытка преодоления одиночества и налаживания связей между людьми в бездуховном, антигуманном мире. Читателя увлекают энергия его яркого, эмоционального стиля (окрашенного то юмором, то иронией), его живая наблюдательность, интуиция, ум и безоглядная искренность. Его герой, живущий в неповторимой атмосфере Парижа, убежден, что «самое непри-

стойное — это инертность», он исполнен жажды интеллектуальных и чувственных наслаждений, хочет обрести свое «я» в хаотическом потоке бытия, инстинктивно бунтует против Родины и против общества; свободный индивид, он не приемлет механического потогонного труда, культа «машины» и, конечно, ханжеской морали. «Я предпочитаю быть европейским нищим, — признается герой. — Видит Бог, я слишком беден. Остается единственное — быть человеком».

«Эпатажное» умонастроение героя во многом близко, но, конечно, неидентично авторскому. Сам Миллер не без запальчивости характеризует свой роман: «Это не книга в привычном смысле. Нет! Это затажное оскорбление, плевков в морду Искусству, пинок под зад Богу, Человеку, Судьбе, Времени, Красоте... всему, чему хотите». Свое произведение он называет «песней». Процесс творчества приносит писателю наслаждение: он не пишет, а «поет».

Во многом автобиографичным был роман «Тропик Козерога» (*Tropic of Capricorn*, 1939, Париж; 1962, США), повествующий о юности героя, т.е. о событиях, предшествующих его переезду в Париж, о начале его литературной карьеры. К этим двум романам примыкает, образуя своеобразную трилогию, книга «Черная весна» (*Black Spring*, Франция, 1936; США, 1963; рус. пер. 2000), построенная как серия статей, эссе, автобиографических очерков, охватывающих время от детских лет в Бруклине до переезда в Париж.

Поэтика романов. На первых порах критики, да и читатели недооценивали эстетические достоинства книг Миллера. Считалось, что новизна его в том, что он осмелился писать о «запретном», «неприличном» для литературы. Исходя из исповедальной природы его книг, неправомерно, как подчеркивалось, ставили знак равенства между лирическим героем и автором. В ответ на его сравнение с Казановой Миллер парировал: «Я фантастически нормален. Это правда, что я плаваю в бескрайнем океане секса, но в реальной жизни число моих заплывов фантастически ограничено».

Миллер писал так называемую «спонтанную прозу», которая на самом деле подвергалась тщательной обработке. Отдыхая от работы, он садился за рояль, и это придавало его стилю особую ритмичность и музыкальность.

Джордж Оруэлл, автор романа «1984», писал, что Миллер — «единственный сколько-нибудь крупный и наделенный воображением прозаик из всех, кого дал в последние годы англоязычный мир». Английский писатель Джон Каупер Поуис (1872—1963), один из кумиров Миллера в юности, встретившись с ним, заметил, что использование им ненормативной лексики, «односложных школярских слов англосаксонского происхождения» означало на самом деле реформу «общепринятой литературной тради-

ции». Гений Миллера, по его суждению, был чисто европейской природы, он впитал в себя эстетику античности: в нем «соединились трагедийность Еврипида и комедийность Аристофана».

«Книга для меня — человек, а моя книга — человек, каков я сам: человек, запутавшийся, нерадивый, человек беспечный, похотливый, шумный, шепетильный, лгущий, дьявольски правдивый — каков есть... Я считаю себя не книгой, записью, документом, но историей нашего времени — историей всего времени», — записывает Миллер.

Поздний Миллер. В 1940 г. Миллер возвращается в США и поселяется в Калифорнии. В книгах путевых очерков «Кондиционированный ад» (*The Air-Conditioned Nightmare*, 1945) и «Помнить, чтобы помнить» (*Remember to Remember*, 1947) он изливает упреки по адресу Америки с ее бездуховностью, прагматизмом, делачеством и равнодушием к подлинно эстетическим ценностям. Писатель выпускает трилогию «Благостное распятие» (*Rosy Crucifixion*), состоящую из романов «Сексус» (*Sexus*, 1949), «Плексус» (*Plexus*, 1953), «Нексус» (*Nexus*, 1960), в которых возвращается к своему автобиографическому герою, продолжая муссировать сексуальные мотивы в самых разных вариациях.

С конца 1940-х годов в условиях крушения многих пуританских табу, вместе с «легализацией» таких книг, как «Улисс» Джойса и «Любовник леди Чаттерли» Лоренса, укоренением философии «вседозволенности» (*permissiveness*) началась и реабилитация Генри Миллера. В начале 1960-х годов снимается запрет с его «парижских» романов. Они переводятся на многие языки, инсценируются, экранизируются. Поклонники неконформистского искусства, «битники» видят в Миллере своего кумира, создают вокруг его имени культ.

Свидетельством включения Миллера в официальный литературный «истеблишмент» стало его избрание в Национальный институт искусств и наук (1957 г.) (напомним, что среди его первых членов были Адамс, Твен, Хоуэллс, Г. Джеймс). Он дважды (1978 и 1979 гг.), правда, безуспешно выдвигался на Нобелевскую премию. В конце жизни Миллер — живой классик, даже публикует любительские рисунки. Как о культовой фигуре о нем снимаются документальные фильмы. Те новаторские стилевые приемы и темы, которые формировались в его книгах 1920—1930-х годов, берут на вооружение поэты и прозаики послевоенной эпохи от Гинзберга и Керуака до Сэлинджера и Воннегута. Влияние Миллера на современную американскую прозу — тема значительная и не исследованная в полной мере. По словам Н. Мейлера, по силе художественного воздействия на современных писателей США Г. Миллер сравним с Э.Хемингуэем.

В России Г. Миллер был фактически открыт и переведен лишь после 1991 г. Вышедшие в 2000 г. в Санкт-Петербурге книги «Тро-

пик Рака», «Тропик Козерога», «Черная весна» были снабжены обстоятельными предисловиями и научным комментарием, позволяющими углубить понимание творчества писателя. Пьеса о последней любви писателя была поставлена во МХАТе (2002 г.).

«Унесенные ветром»: роман, не подвластный времени

Среди произведений, определяющих лицо литературы 1930-х годов, несколько особняком стоит роман «Унесенные ветром» (*Gone with the Wind*, 1936). Его успех беспрецедентен в американской литературной истории. Маргарет Митчелл — характерный для Америки феномен: она автор всего одной книги. И хотя этот роман — событие для каждого нового поколения читателей и удостоен Пулитцеровской премии, академическое университетское литературоведение США к нему равнодушно. Его считают произведением массовой литературы, малоинтересным для серьезного литературоведческого анализа. С этой точкой зрения трудно согласиться.

Жизненный путь писательницы и документальная основа романа. Маргарет Митчелл (*Margaret Mitchell*, 1900—1949) родилась в Атланте, штат Джорджия. Она была потомственной южанкой: ее дед, плантатор, воевал во время Гражданской войны на стороне конфедератов. Отец писательницы, Юджин Митчелл, работал в юридической фирме и одновременно был историком-краеведом. Семья среднего достатка владела домом, родители были привержены традициям и ценностям южной аристократии. Писательница была связана всей жизнью и творчеством с родным городом Атлантой и с судьбами своих родственников и близких ей людей. В семье сохранилась стойкая память о Гражданской войне и Реконструкции, изменившей весь уклад жизни в Джорджии.

Болью отзывалась ностальгическая тоска по прошлому. «Я так много слышала о войне и о тяжелых временах, наставших после ее окончания, что была твердо уверена, что мой отец и мать прошли через все это, — вспоминала она позднее. — В действительности же, мне исполнилось десять лет, когда я узнала, что война завершилась отнюдь не в канун моего рождения». Ее брат Стивен свидетельствует: «Мы знали очень много о наших предках, и когда я начинаю думать о них, то вижу Маргарет и начинаю представлять себе, как каждый человек в нашем роду внес свой вклад в нарисованную ею обобщающую картину. Хотя мы все, конечно, многим обязаны характерам наших родителей, влиянию, оказанному ими на нас, за ними находятся те, кто нас сформировали».

Будущая писательница училась в местной школе, увлекалась литературой и сочинительством, затем отправилась на Север, где

занималась в престижном колледже Смита, но, не окончив его, вернулась в родной город, получив известие о кончине матери. Маргарет росла женщиной энергичной, привлекательной и честолюбивой. «Или я буду первой, — признавалась она, — или уж совсем никем». В молодости Маргарет пережила личную драму: ее жених Клиффорд Генри погиб во Франции в 1918 г. Этот эпизод нашел отражение в истории первого мужа Скарлетт — Чарльза Гамильтона. Юная Маргарет пользовалась успехом у поклонников, на местной «бирже женихов» ей сделали до четырех десятков предложений, но она остановила свой выбор на Реде Апшоу, молодом человеке, имевшем репутацию скандалиста, но обладавшем мужским обаянием. Брак был неудачным и недолгим; некоторые черты ее первого мужа были запечатлены в одном из главных героев романа — Ретте Батлере. Вскоре Маргарет вышла замуж за своего старого поклонника Джона Марша, который был другом Реды Апшоу и шафером на их свадьбе. Эта ситуация явственно просвечивает в «Унесенных ветром», в изображении «треугольника»: Ретт — Скарлетт — Эшли. Автобиографичен и образ главной героини романа.

Второй брак Митчелл оказался удачным: Джон Марш занимался рекламой, обладал литературным вкусом и, оценив большой творческий потенциал своей жены, побуждал ее заниматься писательством. Он был для нее советчиком, редактором и моральной опорой.

«Унесенные ветром»: мировая слава. С 1922 по 1927 г. Митчелл работала репортером в газете «Атланта джорнэл санди мэгэзин», став первой женщиной в семье, самостоятельно зарабатывавшей на жизнь. Журналистика, необходимость писать просто и доходчиво были хорошей школой для будущего автора романа. В газете она давала материалы «с женской точки зрения». Ее редактор Перкинсон заметил: «Если мне была нужна душещипательная история, я обращался к Мегги Митчелл».

Оставив работу в газете, Митчелл приступает к написанию романа, которому она отдала десять лет напряженного труда. Она начинает с того, что разрабатывает подробный план повествования, заводит «досье» на главных героев, глубоко вживается в их судьбы, особенно это касается Скарлетт, центрального персонажа произведения. Митчелл основательно изучает историю Атланты и Джорджии, штудирует подшивки газет и исторические сочинения; стремится проникнуть в самый дух эпохи и характер отношений на Юге. Многие рассказы о прошлом, семейные предания оживали на страницах ее рукописи. Все это опровергает миф о «домашней хозяйке», которая писала ради забавы. Отдельные сцены и главы Митчелл переписывала по 4—5 раз; множество вариантов претерпел зачин романа. Иногда она теряла веру в себя, надолго закрывала ковриком свою пишущую машинку, но вся

кий раз настойчивость мужа побуждала ее вернуться к письменному столу. Он заражал ее уверенностью в том, что она способна конкурировать на литературной ниве с маститыми профессионалами. В 1935 г. Митчелл рискнула показать рукопись в нью-йоркском издательстве «Макмиллан», откуда пришли самые лестные отзывы вместе с рядом конкретных замечаний. Она делает заключительный рывок и доводит огромное, 1000-страничное произведение до конца.

В самый последний момент появляется и заголовок — строка из стихотворения Эрнеста Доусона «Синара», а главная героиня получает имя Скарлетт (до того она фигурировала под именем Пэнси). Выход романа весной 1936 г. вызвал беспрецедентный ажиотаж. Он побил все рекорды продажи: в один день было раскуплено 50 тыс. экземпляров, а к концу первого года — 1,5 млн. Уже к маю 1941 г. было продано 3, 4 млн экземпляров романа в твердой обложке только на английском языке, не считая переводов на 18 языков, появившихся в первый же год. К 1976 г. только в США вышло 70 изданий «Унесенных ветром», его читали в мире на 27 языках. Успех романа явился неожиданностью для самой Митчелл, которая превратилась в национальную знаменитость. Слава оказалась столь нелегким бременем, что Митчелл даже на некоторое время вынуждена была покинуть Атланту, чтобы спастись от шквала телефонных звонков и назойливых репортеров.

В 1937 г. «Унесенные ветром» как лучший роман года получил Пулитцеровскую премию. При этом Митчелл «выиграла» у двух своих главных конкурентов: Фолкнера (роман «Авессалом, Авессалом!») и Дос Пассоса (заключительный роман трилогии «США» — «Большие деньги»).

Композиция, сюжет, система образов. Действие в романе происходит в Джорджии и охватывает 12 лет, с 1861 по 1873 г., т.е. период Гражданской войны и последовавший за ней ранний этап Реконструкции. В романе представлена «южная» точка зрения на конфликт между Севером и Югом, в нем отозвались настроения южной аристократии, во многом лишившейся своих привилегий.

На широком историческом фоне развернута романтическая история Скарлетт О'Хара, дочери Джеральда О'Хара, иммигранта из Ирландии, владельца большого поместья Тара. Скарлетт влюблена в своего соседа Эшли Уилкса, представителя аристократического семейства. Но Эшли женится на своей кузине Мелани Гамильтон. Скарлетт, признавшаяся Эшли в своих чувствах и получившая отказ, выходит замуж за Чарлза Гамильтона, брата Мелани, «отбив» его у сестры Эшли, Хани Уилкс. Вскоре Чарлз гибнет на войне, а Скарлетт живет в Атланте со своей стюшкой Петтипат. После войны Скарлетт берет на себя весь груз забот о своей семье и семье Эшли, поскольку тот не может приспособиться к переменам на Юге, где теперь господствуют новые приоритеты: деловая хватка и деньги. Скарлетт решает любой ценой сохранить фамильное по-

мстят Тара и добиться материальной независимости. Она не гнушается физической работой, чтобы погасить долги. По расчету выходит замуж за Фрэнка Кеннеди, жениха своей сестры. Деньги Кеннеди позволяют ей вести собственное дело. Кеннеди убивают, и 27-летняя Скарлетт, мать двоих детей, выходит замуж в третий раз. Мужем героини становится ее давний поклонник Ретт Батлер, человек авантюрного склада, еще в годы войны занимавшийся выгодным спекулятивным бизнесом. Однако у Скарлетт так и не прошло чувство к Эшли, ее первой любви. Ретт ревнует Скарлетт к Эшли и заводит себе любовницу.

Когда умирает Мелани — жена Эшли, у Скарлетт возникают надежды на возможное соединение с Эшли. Но ее упования тщетны. Скарлетт уезжает в Тару, лелея мечту вернуть покинувшего ее Ретта. «Открытый» финал романа сохраняет интригу повествования, заставляя читателей гадать, сбудется ли эта надежда.

Успех «Унесенных ветром» определялся несколькими факторами. Книга написана в добротной реалистической манере, свободной от модных литературных изысков. В романе действуют рельефно выписанные, живые, яркие образы. Захватывает сюжет, не лишенный мелодраматизма, конкретное воссоздание исторической эпохи, переломной для судьбы страны, и конечно же, изображение глубоких любовных перипетий, знакомых многим, а потому мало кого оставляющих равнодушным.

В «Унесенных ветром» присутствовал пафос героини и романтики. Ряд картин и эпизодов были выписаны с безусловной художественной силой: Скарлетт, бросающая вызов условностям и танцующая в траурном вдовьем платье с Реттом; сотни раненых, лежащих на выжженной солнцем земле; пожар в Атланте во время штурма и др. Как заметил Джон Марш, которому и был посвящен роман, он «вобрал в себя все коренные события, происходящие в жизни: рождение, брак, смерть, голод, ревность, ненависть, алчность, радость и одиночество».

«Унесенные ветром» не были уходом от современности, как это могло показаться на первый взгляд. Напротив, роман был по своему созвучен кризисным 1930-м годам: в книге Митчелл шла речь о не менее драматичном времени, об испытании и крушении привычного жизненного уклада. Скарлетт О'Хара проявила несгибаемую стойкость в противостоянии ударам судьбы. Женское обаяние и красота органически сочетались у нее с энергией и практицизмом, чертами, столь импонирующими американцам. Этот психологический ракурс, подчеркнутый яркостью художественных красок, сделал Скарлетт О'Хара одним из самых впечатляющих женских образов во всей истории американской литературы.

Роман удостоился самых хвалебных рецензий. Лишь левая марксистская критика адресовала писательнице дежурные упреки в приверженности к «южному» консерватизму, идеализации плантаторского уклада, что не было лишено известного основания,

Успех романа был счастливым образом закреплен созданием в 1939 г. одноименного фильма режиссера и продюсера Дэвида О. Селзника, который стал одной из самых популярных лент в истории мирового кинематографа. В фильме был подобран отличный актерский ансамбль: блестяще играли голливудские «звезды» Кларк Гейбл (Ретт Батлер) и Вивьен Ли (Скарлетт О'Хара).

После выхода романа Митчелл ничего больше не написала. Опубликованы «Письма Маргарет Митчелл об «Унесенных ветром», 1936—1949», касающиеся ее взаимоотношений с издателями и переводчиками. Писательница несколько раз попадала в автомобильные аварии; ее жизнь оборвалась в родном городе: она попала под колеса пьяного водителя.

Русский перевод романа появился в 1982 г.

«Южная школа»: живая традиция

Роман «Унесенные ветром» на первый взгляд может восприниматься как инородное тело на фоне литературы «красного десятилетия», ориентированной на социально-политические проблемы современности. Если же рассматривать его в широком историко-литературном контексте, то в нем обнаруживаются многие черты так называемой «южной школы». Последняя играла существенную роль в литературном процессе как в 1920-е годы, так и в послекризисное десятилетие.

Уже отмечалось, что одной из характерных черт литературы США является «регионализм» — связь с определенными частями страны, что было обусловлено историко-экономическими особенностями развития. Сама специфика Юга¹, его по преимуществу аграрный уклад, его культурные, духовные, религиозные, художественные традиции, тяжелые, нередко мучительные проблемы (наследие рабства, непростые взаимоотношения черных и белых) — все это преломилось в творчестве значительной группы писателей «южной школы».

В числе тех, кто первым с любовью запечатлел жизнь южного фронта, был У. Г. Симмс (W. G. Simms, 1806—1870) (романы «Ричард Хердис», Richard Hurdis, 1838; «Гончие границы», *Worder Beagles*, 1840; и др.). В XIX в. наиболее яркий представитель «южан» — Эдгар По, в XX в. — Уильям Фолкнер.

Поэтика «южной школы». Стилистика «южан» не укладывается в строго очерченные параметры; тем не менее некоторые ее признаки могут быть обозначены. Это пышный, метафорический стиль;

¹ К региону Юга относят штаты Мериленд, Виргиния, Северная Каролина, Южная Каролина, Джорджия, Кентукки, Тенесси, Луизиана, Арканзас, Флорида, Западная Виргиния, восточную часть Техаса.

риторический декламационный элемент; изображение «темного», иррационального в психике человека; мотивы brutality, жестокости, смерти. Подобные особенности наиболее адекватно отражали реалии «южного» образа жизни с его исторической памятью о трагическом прошлом. Южане тяготеют к загадочному, мрачному, роковому — они на новом историческом этапе развивают традиции европейского готического романа (в XIX в. его влияние чувствуется у Ч. Б. Брауна и Н. Готорна).

Среди тех, кого можно причислить к «южной школе», помимо уже упоминавшихся Фолкнера, Э. По, а также М. Митчелл, — Э. Колдуэлл, Т. Вулф, Р. П. Уоррен, Т. Уильямс, У. Стайрон, К. Мак-Каллерс, А. Тейт, Ф. О'Коннор, Х. Ли, Ш. Э. Грау и др.

Межвоенное двадцатилетие. «Южные» писатели особенно громко заявили о себе в период после Первой мировой войны. В 1922—1925 гг. в городе Нэшвилле (штат Теннесси) стал издаваться двухнедельный «малый» журнал «Беглец» (Fugitive), отстаивавший региональные ценности и атаковавший, как оторванную от жизни, элитарную «касту браминов Старого Юга». Среди его активных авторов были Аллен Тейт (Allen Tate, 1899—1979), выдающийся поэт, эссеист, и Джон Кроу Рэнсом (John Crow Ransom, 1888—1974), не менее известный поэт, критик, педагог. Они считаются одними из главных теоретиков эстетического течения «новой критики» (New Criticism). Последнее было весьма влиятельно в 1930—1950-е годы и внесло ощутимый вклад в методологию анализа художественного текста, особенно поэтического. Он рассматривался как самоценная структура, изолированно от историко-литературного контекста.

Труды авторов журнала были собраны в «Антологии беглецов» (Fugitive Anthology, 1928). В понятие «беглец» вкладывалось представление о поэте как страннике, «отверженном», «несущем вечную мудрость жизни». «Беглецы» утверждали, что высокое искусство, идеалы красоты, которым угрожает «хаотическая», «машинная» цивилизация, олицетворяемая индустриальным Севером, могут быть сохранены лишь в условиях патриархального Юга. Одним из ключевых произведений «беглецов» стала «Ода павшим конфедератам» (Ode to the Confederate Dead, 1936) А. Тейта. Это взволнованная дань памяти солдатам, которые погибли в бою, отдав жизни за дело Юга.

В середине 1920-х годов группа «беглецов» начинает распадаться. На исходе десятилетия на Юге сформировалось объединение писателей-«аграриев» (agrarians), которые отстаивали ценность сельскохозяйственного уклада Юга в противовес индустриальному Северу. «Аграрии» полагали, что зло в непомерном развитии техники, господстве машин, враждебных духовной природе человека. Подтверждением этого тезиса стал для них кризис 1929 г. В разгар Депрессии появился составленный ими сборник эссе,

ставший своеобразным литературным манифестом, — «Вот моя позиция: Юг» (I'll Take My Stand, 1930).

Карсон Мак-Каллерс. На исходе 1930-х годов в литературу стремительно входит высокоталантливая Карсон Мак-Каллерс (Carson McCullers, 1917 — 1967), уроженка штата Джорджия, где и происходит действие ее произведений. Литературный дебют 24-летней писательницы, роман «Сердце — одинокий охотник» (The Heart Is a Lonely Hunter, 1940; рус. пер. 1969), приносит ей славу. В нем проявилось ее оригинальное повествовательное искусство, обозначилась глубинная тема — неизбывное человеческое одиночество, мучительные поиски счастья и смысла жизни (на это указывает заголовок романа). Герои Мак-Каллерс — странноватые люди, «гротески». Иллюзорная «идолотворяющая» любовь для них — сила, с помощью которой они тщетно пытаются преодолеть свою неприкаянность. Предмет особого внимания писательницы — духовная жизнь подростков.

Роман компактен, гармоничен по структуре, в чем сказывается музыкальное образование автора. Первые фразы сразу задают тему: «В гараже было двое немых, они всегда ходили вместе. По утрам они рано появлялись на улице и под руку шли на работу. Приятели были совсем разные».

Главный герой, Джон Сингер, одинокий странный человек, гравер, общается лишь с мелким воришкой, Спиросом Антонапулосом, умственно неполноценным, которого помещают в лечебницу. Для Сингера смыслом существования становится посещение его друга, единственного, с кем он способен общаться. Между тем в глазах окружающих, да и жителей городка, Сингер обладает какой-то сверхъестественной силой, способной внести успокоение в души страждущих людей. К нему обращаются за моральной поддержкой несколько других персонажей романа: это Биф Бреннон, хозяин прогорающего кафе, где столуется Сингер; Джек Блаунт, бродяга и алкоголик, одержимый желанием обратить окружающих в марксистскую веру; негр-интеллектуал доктор Бенедикт Копленд, желающий облегчить участь темнокожих; наконец, Мик Келли, 12-летняя мечтательница-школьница из бедной многодетной семьи безработного часовщика. В Сингере одинокие, разобщенные люди видели спасителя, панацею от жизненных бед.

Как признавалась сама писательница, в романе в иносказательной форме отразились ее размышления об иррациональной власти загадочной личности над слабыми, склонными к слепой вере людьми.

Судьбы всех главных героев складываются трагически. Доктора Копленда заключают за решетку, где его жестоко избивает шериф за то, что он осмелился протестовать против грубого обращения с его сыном, находящимся в тюрьме. Мик бросает школу, чтобы помочь своим родителям. Блаунт, неудачливый агитатор, спасаясь от полиции, уходит из города. Больной доктор Копленд лишается единственного белого, который

был его другом. Деморализован Биф Бреннон. Главный герой Джек Сингер, узнав о смерти своего друга, стреляет себе в сердце.

Мотивы одиночества, горького человеческого удела присутствуют и в других широко известных произведениях Мак-Каллерс: повести «Баллада о невеселом кабачке» (*The Ballad of the Sad Café*, 1951), инсценированной Эдвардом Олби в 1963 г., романе «Часы без стрелок» (*The Clock Without Hands*, 1961; рус. пер. 1966). Тяжелая болезнь рано оборвала путь писательницы, имя которой прочно вписано в историю литературы США.

Другие писатели-«южане». Среди заметных представителей «южной школы» талантливая **Фленнери О'Коннор** (*Flannery O'Connor*, 1925 — 1964), уроженка штата Джорджия, известная прежде всего как мастер новеллы. Для манеры писательницы, опиравшейся на традиции Н. Готорна и Ш. Андерсона, характерно тяготение к символике и гротеску; один из главных мотивов ее прозы — жестокое, порой бессмысленное насилие, совершаемое над беспомощной жертвой. Такова тема ее новеллы «Хорошего человека найти нелегко» (*A Good Man Is Hard to Find*, 1965), давшей название сборнику (рус. пер. 1974).

Близок к «южной школе» и **Трумен Капоте** (*Truman Capote*, 1924 — 1984), в произведениях которого — следы влияния Э. По и У. Фолкнера. В центре повести «Лесная арфа» (*The Grass Harp*, 1957; рус. пер. 1966; инсценировка 1952) история группы людей, ведущих «эскепистское» существование в лесной избушке. Популярна повесть Капоте «Завтрак у Тиффани» (*Breakfast at Tiffany's*, 1958; рус. пер. 1965), построенная как воспоминания некоего человека, воссоздающего историю своей знакомой Холли Голайти.

Начав с 14 лет самостоятельную жизнь, демонстрируя независимость и непредсказуемость поступков, Холли отказывается от предложения сделать карьеру в Голливуде. Совсем юной она выходит замуж за человека много себя старше, ветеринара из Техаса, которого затем бросает. Перебравшись в Нью-Йорк, Холли становится «звездой» местного кафе, Ее арестовывает полиция как посредницу, связанную с бандой торговцев наркотиками. Выйдя на свободу, она скрывается в Бразилии.

Общеамериканский резонанс имела документальная книга Капоте «Хладнокровное убийство» (др. пер. «Обыкновенное убийство») (*In Cold Blood*, 1966). Писатель определил ее жанр как «небеллетризированный роман» или «писательское расследование». В основе книги история зверского убийства семьи Клаттеров в Канзасе. В течение двух лет собирая материал, беседуя с преступниками, свидетелями, писатель воссоздал как психологические, так и социальные причины совершенного преступления. Все это позволило ему не только воспроизвести криминальную фабулу, но и показать эрозию жизненных ценностей, неблагополучие морального климата в обществе.

Наследие «красных тридцатых»: «за» и «против»

В настоящее время накоплено большое число критических исследований о литературе между мировыми войнами как об общих тенденциях литературного процесса, развитии отдельных тем и жанров, так и о творчестве конкретных писателей. Если оценка 1920-х годов устоялась, то «красное десятилетие» долгое время оставалось объектом живых дискуссий, приобретающих идеологическую окраску.

«Высокая проза». Самым значительным достижением 1930-х годов стало развитие романного жанра. Заметным явлением было тяготение к эпическому размаху: У. Фолкнер (цикл романов о Йокнепатофе), Дос Пассос (трилогия «США»), Т. Вулф (тетралогия о Ганте—Уэббере), Дж. Фаррел (трилогия о Стадсе Лонигане). Исторический колорит, соединенный с броскими характеристиками и мелодраматизмом сюжета, — яркая черта знаменитого бестселлера М. Митчелл «Унесенные ветром».

Стилевой самобытностью отличались романы о китайском крестьянстве Нобелевского лауреата за 1938 г. Перл Бак. Смелым вторжением в интимную сферу человеческих отношений отмечены романы Генри Миллера с их оригинальной философией и стилистикой. Самобытна поэтика романистов-«южан» (К. Мак-Каллерс, Р. П. Уоррен). На общеамериканский уровень поднял прозу черных писателей Ричард Райт, роман которого «Сын Америки» (1940) — событие национальной значимости.

Завершали литературную эпоху 1930-х годов два шедевра: «Гроздь гнева» (1939) Джона Стейнбека, эпос народной Америки, и лирический эпос «По ком звонит колокол» (1940) Эрнеста Хемингуэя, самый впечатляющий художественный памятник антифашистской войне в Испании.

Американские критики: писатели-радикалы под огнем критики. «Красное десятилетие» аккумулировало общественно-политические и социальные проблемы принципиальной значимости. Оно было поистине судьбоносным для истории США. К его урокам в сфере культуры и литературы обращались и писатели уже после Второй мировой войны (Дж. Дос Пассос, А. Миллер, Дж. Фаррелл и др.).

В пору «холодной войны» и маккартизма в критике, особенно консервативной ориентации, сформировалось резко негативное отношение к наследию «красных тридцатых». Говорили о массовом «грехопадении» писателей, оказавшихся пассивным «орудием» в руках коммунистов, превратившихся в «дешевых пропагандистов» радикальной идеологии. Общим местом стала гипертрофия художественных недостатков левых писателей, которым приписывалось слепое следование «пролетарским формулам», «упрощение», склонность к мелодраме, подчинение человеческих характеров

навязанным «сверху» политическим догмам. Нападкам подвергались не только создатели «пролетарского романа» за его «мертвый уровень», но и большие писатели (С. Льюис, Дж. Стейнбек, Э. Хемингуэй и др.), обратившиеся к социальной проблематике.

Провозглашался как аксиома более чем спорный тезис, согласно которому обращение писателей к актуальным политическим темам якобы пагубно сказывается на их искусстве. При этом игнорировались неизбежные трудности, возникающие при художественно-эстетическом освоении нового материала, в частности при изображении людей труда, перипетий классового конфликта. В период маккартизма, в конце 1940-х — начале 1950-х годов, целый ряд писателей, близких в 1930-е годы к левым, вызывались в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности (Л. Хьюз, Дж. Дос Пассос, А. Миллер).

Второе рождение «красных тридцатых». В условиях общественного подъема в США в 1960-е годы наметилась тенденция, связанная с пересмотром отношения к наследию «красных тридцатых», с его переоценкой, «реабилитацией».

Критик Г. Хикс, автор биографии Джона Рида, порвавший с компартией, признал, что литература этого десятилетия «сложнее, чем принято считать, и богаче по достижениям».

В антологии «Великая депрессия и американские писатели» (The Great Depression and American Writers, 1966), включавшей лучшие произведения десятилетия, в предисловии радикального критика Г. Суодоса (Harvey Swados, 1920—1972), говорилось: «...Депрессия была на самом деле не трагической эпохой, а напротив, в значительной мере эпохой триумфов для американских мастеров искусства...» Появилось еще несколько антологий, сборников критических статей, проблемных монографий, посвященных 1930-м годам. В них отмечалось, что тема социального протеста — органична для американской литературы; она требовала новаторского использования всего художественно-эстетического арсенала писателей.

Особый интерес к наследию 1930-х годов проявляли радикальные писатели, сохранившие верность своим убеждениям. В 1969 г. вышла книга Джозефа Норта «Нью Мэссис. Антология бунтарских 30-х» (New Masses. An Anthology of Rebel Thirties), в которой были представлены лучшие литературные образцы разных жанров, публиковавшиеся на страницах журнала в это десятилетие. В своем предисловии известный критик радикальной ориентации Максвелл Гайсмар доказательно полемизировал с теми, кто стремился «полностью исключить тридцатые годы из национального сознания», представить эту эпоху как «время обмана и разочарований, неудач и крушения надежд, политического заговора и агитпропа». В своей выпущенной несколько раньше мемуарной книге, афористически озаглавленной «Нет чужих среди людей» (No Men

are Strangers, 1958; рус. пер. 1959, 1983), Норт воссоздает насыщенные живыми деталями эпизоды литературной и общественной жизни, рассказывает о встречах с Л. Стеффенсом, Э. Хемингуэем, Ч. Чаплиным и др.

Сегодня преодолено упрощенное представление о 1930-х годах. Учитывая сильнейшее воздействие в эти годы на многих писателей социально-политической реальности, важно иметь в виду тот общечеловеческий гуманистический пафос, который отличает лучшие произведения десятилетия.

Российская критика. Уже с начала 1930-х годов советская критика внимательно следила за литературным процессом в США, о чем свидетельствовали статьи и обзоры И. Анисимова, С. Динамова, А. Елистратовой, И. Кашкина, А. Старцева и др., публиковавшиеся в основном в журнале «Интернациональная литература». Правда, наряду с пронизательными оценками в них присутствовала и идеологическая «заданность», отвечавшая духу того времени.

Новый этап изучения «грозового десятилетия» начался с конца 1950-х годов, когда нашим читателям после периода «холодной войны» были возвращены Э. Хемингуэй, Дж. Стейнбек, С. Льюис и др., «открыты» У. Фолкнер, Т. Уайлдер, Ф. С. Фицджеральд, Т. Вулф. Вышли монографии общего характера (Я. Засурского, А. Зверева, Б. Гиленсона, В. Толмачева и др.) и книги, посвященные отдельным писателям. В 1990-е годы этот процесс углубился, целый ряд писателей, выступавших с критикой коммунизма, были «реабилитированы», стали предметом серьезных исследований (Дж. Дос Пассос, У. Фрэнк, Э. Паунд, Г. Миллер, Г. Фаст, Т. С. Элиот и др.).

Литература

Художественные тексты

Американская новелла XX века. — М., 1989.

Бак П. Чужие края. Земля. Рассказы / Послесл. Б. А. Гиленсона. — М., 1997. — (Сер. «Лауреаты Нобелевской премии»).

Вильямс А. Р. Жизнь доказала нашу правоту / Сост. и предисл. Б. А. Гиленсона. — М., 1983.

Колдуэлл Э. Повести и рассказы / Предисл. и сост. И. Кашкина. — М., 1956.

Колдуэлл Э. Дженни. Ближе к дому. — М., 1963.

Конрой Дж. Обездоленные / Предисл. М. Мендельсона. — М., 1983. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Кэсер У. Моя Антония. — М., 1985. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Лоренс Л. Старый шут закон. — М., 1983. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Мак-Каллерс К. Сердце — одинокий охотник / Вступ. ст. М. Тугушевой. — М., 1985. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Мальц А. Избранное / Предисл. и сост. М. Мендельсона. — М., 1954.

Миллер Г. Тропик Рака. Тропик Козерога. Черная весна. Дьявол в раю. Тихие дни в Клиши. Мир секса. Мудрость сердца и др. / Биогр. очерк Л. Житковой. — СПб., 2002.

Митчелл М. Унесенные ветром: В 2 т. / Предисл. П. Палиевского. — М., 1991.

Норт Дж. Нет чужих среди людей: Мемуары, очерки, лит. портреты / Сост. и предисл. Б. А. Гиленсона. — М., 1983.

О'Коннор Ф. Хорошего человека найти нелегко / Сост. А. Зверева, предисл. М. Тугушевой. — М., 1974.

Поэзия США / Сост. и предисл. А. Зверева. — М., 1982. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Паркер Д. Новеллы. — М., 1959.

Писатели США о литературе: Т. 2 / Сост. и предисл. А. Н. Николюкина. — М., 1982.

Сароян У. Путь нашей жизни: Пьесы. — М., 1996.

Сароян У. Меня зовут Арам: Рассказы. — Ереван, 1980.

Фрэнк У. Смерть и рождение Дэвида Маркенда / Предисл. Б. А. Гиленсона. — М., 1980. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

American Writer and the Great Depression / Ed. by H. Swados. — N.Y., 1966.
Anthology of American Literature. Vol. II. Realism to the Present / Ed. by G. Mc Michael. — N.Y., 1993.

Black and White Short Stories. — N.Y., 1984.

Deep South. Memory and Observation. — N.Y., 1965.

New Masses. An Anthology of the Rebel Thirties / Ed. by Y. North. — N.Y., 1969.

Критика. Учебные пособия

Аллен У. Литература США в 30-е годы // Аллен У. Традиция и мечта. — М., 1970.

Беляев А. Реалистическая литература США 30-х гг. — М., 1970.

Гайсмар М. Американские современники. — М., 1976.

Гиленсон Б. А. Американская литература 30-х гг. XX века. — М., 1974.

Гиленсон Б. А. В поисках «другой Америки». — М., 1987.

Гиленсон Б. А. Октябрь в литературе США (1917—1920). — М., 1968.

Гиленсон Б. А. Сталинизм и литература США. «Белые пятна» «красных тридцатых» // Вопросы литературы. — 1989. — № 12.

Гиленсон Б. А. С Испанией в сердце // Вопросы литературы. — 1972. — № 10.

Гиленсон Б. А. Литература (1918—1945) // История США: В 4 т. — М., 1985. — Т. 3.

Гиленсон Б. А. Культурные контакты // История США. — М., 1985. — Т. 3.

Гиленсон Б. А. Китайские годы Перл Бак // Американский ежегодник. — М., 1995.

Гиленсон Б. А., Николюкин А. Н. American Literature and Two Revolutions // 20th Century American Literature. A Soviet View. — М., 1976.

Гиленсон Б. А. Альберт Мальц // История американской литературы: В 2 ч. — М., 1971. — Ч. 2.

- Гончар Н. А.* Вильям Сароян и его рассказы. — Ереван, 1976.
- Денисова Т. Н.* Экзистенциализм и современный американский роман. — Киев, 1985.
- Засурский Я. Н.* Американская литература XX века: Некоторые аспекты литературного процесса. — М., 1984.
- Зверев А. М.* Американский роман 20—30-х гг. — М., 1982.
- Зверев А. М.* Грустный солнечный мир Сарояна. — Ереван, 1982.
- Кашкин И.* Для читателя-современника. — М., 1968.
- Каули М.* Дом со многими окнами / Предисл., сост. Р. Орловой. — М., 1973.
- Литература США XX века: Опыт типологического исследования. — М., 1978.
- Мендельсон М. О.* Наследие «грозовых тридцатых» // Зарубежная литература. 30-е годы XX века. — М., 1969.
- Толмачев В. М.* От романтизма к романтизму. — М., 1999.
- American South Portrait of a Culture / Ed. by Louis D. Rubin. — Southern Univ. Press, 1980.
- Carter E.* Waldo Frank. — N.Y., 1967.
- Cowley M.* Think Back on U. S. — N.Y., 1967.
- Doyle P.* Pearl S. Buck. — N.Y., 1985.
- Edwards A.* The Road to Tara. The Life of Margaret Mitchell. — L., 1983.
- Ferguson R.* Henry Miller. — N.Y., 1991.
- Hanson E.* Margaret Mitchell. — Boston, 1991.
- Harris T.* Pearl S. Buck. A Biography. — N.Y., 1969.
- Lee L., Gifford B.* Saroyan. A Biography. — N.Y., 1984.
- Martin Jay.* Always Merry and Bright. The Life of Henry Miller. — L., 1979.
- Proletarian Writers in the Thirties / Ed. by D. Madden. — Southern Illinois Univ. Press, 1966.
- Warren F.* The Social Novel at the End of the Era. — Southern Univ. Press, 1966.

ШЕРВУД АНДЕРСОН: СТАНОВЛЕНИЕ «НОВОЙ ПРОЗЫ»

Ранний этап: накопление мастерства. — «Уайнбург, Огайо»: книга о «людях-гротесках». — Последнее десятилетие: «По ту сторону желания». — Мир Андерсона: трагизм повседневности.

Воображение должно постоянно насыщаться действительностью, иначе оно обречено на голодную смерть. Изолируйте себя наглухо от жизни, и вы уже не художник... Что-то высыхает в душе, чахнет без пищи. Фантазия плодоносит, если ее постоянно подпитываешь реальной действительностью.

Шервуд Андерсон



Шервуд Андерсон — классик американской прозы XX в. Андерсон сделался своеобразным художественным ориентиром для первого послевоенного поколения писателей, «людей двадцатых годов», как их иногда называли (Хемингуэй, Фолкнер, Фицджеральд). Выступая перед студентами Виргинского университета, Уильям Фолкнер отозвался о Шервуде Андерсоне как об «отце всего нашего поколения: Хемингуэя, Томаса Вулфа, Дос Пассоса». Сам Андерсон считал, что идет тропой реализма, проторенной Драйзером. Своим творчеством он

прежде всего способствовал обогащению психологического направления реалистической прозы.

Ранний этап: накопление мастерства

Судьба Андерсона (Sherwood Anderson, 1876—1941), родившегося в городке Кемден штата Огайо, неординарна. Его родители были выходцами с Юга; семья — бедной и многодетной. К тому же она вела кочевой образ жизни: отец, томимый «охотой к перемене мест», плотник, кузнец, маляр, мастер на все руки, актер-любитель, постоянно переезжал из города в город. От отца, который был прекрасным рассказчиком, будущий писатель наследовал чувство и ритм живой речи, что составило замечательную черту его стиля. Шервуд Андерсон, учась урывками, с восьмилет-

него возраста в качестве рассыльного стал зарабатывать на жизнь, в 14 лет оставил школу. В его послужном списке была и работа газетчиком, и служба солдатом во время испанско-американской войны 1898 г. Затем он удачно занялся бизнесом, сделался владельцем фирмы. Однако в 36 лет, обремененный семьей, отец троих детей, Андерсон переживает глубокий душевный кризис и круто меняет свою судьбу: оставляет фирму, уходит из семьи, переезжает в Чикаго, один из литературных центров страны. Его заветная мечта — стать писателем.

Первые романы. На первых порах, чтобы заработать, Андерсон занимался сочинением рекламы. Затем в периодике появились его ранние новеллы.

Первым заметным произведением Андерсона стал роман «Сын Уинди Макферсона» (*Windy McPherson's Son*, 1916), пронизанный автобиографическими мотивами. Это была история жизни бедного подростка в маленьком городке в штате Айова; он был удачлив в бизнесе, но пережил разочарование, переменял образ жизни в поисках правды. В 1910-е годы Ш.Андерсон был близок к радикальным кругам, журналу «Мэссиз» (*Masses*), дружил с Джоном Ридом. Этот период нашел отражение в романе «Марширующие люди» (*Marching Men*, 1917).

Герой романа Мак Грегор, сын шахтера, провел юность в горняцком поселке, где познал горе и нищету. Бунтарь по натуре, наделенный огромной физической силой, он возмущен пассивностью людей труда и бездуховностью их существования. Их беда, полагает Мак Грегор, в разобщенности, отсутствии дисциплины. Его мечта — сформировать армию рабочих, сплоченных, подчиненных единой воле. Для реализации задуманной цели он организует в Чикаго «Движение марширующих людей». Строевая подготовка и исполнение хором боевых песен — эффективное средство воспитания классовой солидарности.

Обращение к новой для писателя рабочей теме (которая начала в эти годы все сильнее звучать в литературе), явный утопизм сюжета обусловили непривычный для Андерсона выбор художественных средств. В романе заметны плакатные краски в обрисовке главного героя, известная «заданность» и публицистичность, которые довлеют над живыми наглядными картинками.

«Уайнсбург, Огайо»: книга о «людях-гротесках»

Однако не романная, а «малая» новеллистическая форма всего полнее отвечала художественному темпераменту Андерсона. Сенсационный успех пришел к нему с выходом его знаменитого сборника «Уайнсбург, Огайо» (*Winesburg, Ohio*, 1919), вызвавшего общамериканский резонанс. Он стал вехой в истории националь-

ной литературы, своеобразной точкой отсчета в развитии реалистического искусства в США.

Провинциальные истории. 23 новеллы сборника сформировали своеобразный цикл и даже, как полагают некоторые критики, «роман в новеллах». Подобная внутренняя цельность достигалась благодаря общей «площадке», месту действия, на котором разыгрывались провинциальные истории — маленькому городку Уайнсбург в штате Огайо, на Среднем Западе. Уайнсбург имел свою типографию, и среди «сквозных» персонажей новелл главным был молодой журналист Джордж Уиллард, сотрудник газеты «Уайнсбургский орел», мечтающий о писательской карьере. Перед читателем сборника проходила череда нелепых людей, одиноких, неприкаянных, мучительно жаждущих пробиться к взаимопониманию друг с другом. Необычны были не только герои, но и сама стилистика новелл, напоминающих психологические эскизы.

До Андерсона в США тон задавала остросюжетная новелла, с увлекательными коллизиями, четко прорисованными характерами, нередко со счастливой концовкой: ее образцы мы находим у В. Ирвинга, Н. Готорна, Э. По, Б. Гарта, М. Твена, О. Генри и многих других. У Андерсона, напротив, отсутствовал отчетливый сюжет, все было построено на настроении, нюансах, психологическом подтексте.

Андерсон писал, что «подлинная жизненная история» — это «история какого-то момента», а не реализация хорошо продуманного плана. События в его новеллах были лишены строгой определенности. Герои «приходили ниоткуда и уходили в никуда».

Один из героев сборника, странноватый доктор Персивал, учит молодого журналиста Джорджа Уилларда не быть «простым продавцом слов»: «Цель в том, чтобы передать, что люди думают, а не то, что они говорят». Эта мысль была созвучна эстетике Ш. Андерсона. В лекции «Писательская концепция реализма» (Writer's Conception of Realism) он вспоминал, как перед ним возникали лица людей, как они приобретали жизненность и определенность, как эти люди словно требовали от него, чтобы он поведал их жизненные истории, которыми прежде никто не интересовался.

«Люди-гротески». Шервуд Андерсон дал своему сборнику подзаголовок «Книга гротесков» (The Book of Grotesque). В предисловии к нему писатель объяснял ту психологическую доминанту, которая положена в основание его типологии. Перед нами люди, странные, ущербные, «ушибленные» жизнью. «Это были правдивые истории, — писал Андерсон, — которые делали этих людей гротескными... В тот самый момент, когда любой из этих людей примеривал подобную правду к себе, старался жить в согласии с ней, он обретал гротесковые черты, а правда оборачивалась ложью». Эти новеллы строились как портреты одиноких обитателей Уайнсбурга, как они виделись Джорджу Уилларду.

Неясные томления, смутные, но нереализованные желания, невозможность для одного человека достучаться до другого — вот лейтмотив большинства историй, воссозданных Андерсоном. Так писатель обнажал внутренний трагизм внешне, казалось бы, ничем не примечательного существования. Этим людям не хватает любви, тепла.

Подобные настроения присутствуют и в двух других новеллистических сборниках, закрепивших славу Ш. Андерсона: «Триумф яйца» (*The Triumph of the Egg*, 1921), «Кони и люди» (*Horses and Men*, 1923).

Молодая девушка Розалина вот уже три года томится в тщетном ожидании счастья. Особенно тоскливы для нее вечера, когда она сидит рядом с матерью и они не разговаривают. «Затем Розалина уходила к себе и долго лежала в постели без сна, в каком-то странном нервном состоянии, страстно желая чего-то, что никогда не случилось» («Из ниоткуда в ничто», *Out of Nowhere into Nothing*). Не менее типичен для Андерсона персонаж новеллы «Братья» (*Brothers*), сухонький старичок, держащий в руках маленькую собачку. Он стоит у дороги и пытается обменяться хотя бы малозначительными фразами с редкими прохожими.

«Вся история одиночества людей, их стремление к недостижимой красоте пыталась выразить себя устами этого жалкого бормочущего старика, сошедшего с ума от одиночества», — пишет Андерсон. Подобный комментарий писателя мог бы служить эпиграфом к большинству его новелл. Так, герою рассказа «Повесть о человеке», полубезумному поэту Эдмунду Уилсону, мир кажется загроможденным стенами, а человеческая душа — «вывернутой наизнанку».

Андерсоновские персонажи, как правило, люди с «чудинкой». При этом их «отклонения» не только нечто врожденное, но и нередко следствие безысходности провинциального бытия.

Одаренный педагог Уинг Бидлбом страдает невинной эксцентрической привычкой прикасаться ко всякому живому существу. Это вызывает злобную реакцию местных невежественных фермеров, которые фактически изгоняют его из городка, лишают возможности преподавания в местной школе («Руки», *Hands*). Элмер Каули, выросший на ферме, приехав в Уайнсбург, чувствует себя одиноким и непонятым. Его не оставляет мысль, что окружающие считают его «чокнутым». Он бежит из города, чтобы начать новую жизнь («Чудак», *Queer*). Этот сюжетный мотив подчеркивает и сам писатель: «Мои собственные истории, рассказанные и нерассказанные, полны побегами ночью по реке вниз по течению, побегами от создавшегося положения, побегами от скуки, от притязаний, от тяжеловесной серьезности мнимых художников».

Элис Хайдмен, одинокая женщина, томимая смутными эротическими желаниями, тщетно ждет возлюбленного. Пленница своих нереализованных страстей, она, обнаженная, в отчаянии

выбегает на улицу (рассказ «Приключение, Adventure»). Странный молодой человек Сэт Ричмонд словно лишился речи и не способен выразить свои чувства к дочери местного банкира (рассказ «Мыслитель», The Thinker). Священник Кертис Хартман мучительно борется с сексуальными страстями, пока не уверяет себя в том, что Бог материализовался для него в виде женщины (рассказ «Божья сила», The Strength of God).

Человеческие души калечат эгоизм, жажда накопительства, зависть и неприязнь к ближнему. Ни один брак в новеллах не является счастливым. Любовь для андерсоновских героев — причина страданий.

Шервуд Андерсон был среди таких писателей, как Эдгар Ли Мастерс («Антология Спун ривер»), Синклер Льюис («Главная улица»), которые выразили в своем творчестве то, что американские критики называли «бунтом против провинциализма». Его новеллы взрывали миф о «добродушной», «милой» одноэтажной Америке.

Значительно менее удачлив был Андерсон в своих романах 1920-х годов, таких, как «Бедный белый» (Poor White, 1920), «Многие браки» (Many Marriages, 1923) и «Темный смех» (Dark Laughter, 1925). Последний роман оказался перегруженным любовными ситуациями, данными в нарочито фрейдистском преломлении. Это вызвало ироническую реакцию Э.Хемингуэя, написавшего роман-пародию на Андерсона «Вешние воды» (Torrents of Spring, 1926). Это поссорило Андерсона, чуткого к молодым талантам, с его учеником Хемингуэем, которого за несколько лет до этого он ввел в большую литературу.

Последнее десятилетие: «По ту сторону желания»

В начале «красных тридцатых» Андерсон обретает новое дыхание. Резко возрастает его общественная активность. Вместе с Драйзером, Дос Пассосом он участвует в создании коллективной книги «Говорят горняки Харлана» (1932), явившейся результатом поездки к бастующим шахтерам штата Кентукки.

Итогом «полевения» Шервуда Андерсона стал его роман «По ту сторону желания» (Beyond Desire, 1932; рус. пер. 1933), документальной основой которого была завершившаяся неудачей забастовка текстильщиков в Гастонии в 1929 г.

Роман Андерсона, как и некоторые другие его произведения крупной формы, фрагментарен по структуре. Он смонтирован из четырех крупных новелл, которые «цементируются» образом центрального героя Реда Оливера.

В первой части «Юность» читатель погружается в унылые будни южного городка Ленгдона. Сюда приезжает работать на текстильной фабри-

ке Ред Оливер, сын провинциального врача, окончивший колледж на Севере.

Почти полностью самостоятельным целым оказывается вторая часть романа «Фабричные девушки», героини которой — женщины-работницы: «Нельзя было сказать, что люди, подобные Дорис, Нелль, Грейс и Фанни, живут в домах. Они жили на фабрике. Всю неделю, почти все время, за исключением сна, они проводили на фабрике». Женщины одиноки, несчастливы. Одна из них, Молли Сибрайт, приходит на производство еще ребенком. Позднее она присоединяется к забастовке.

В третьей части «Этель» писатель вновь исследует привычную для него любовно-психологическую сферу. Это история Этель Лонг, 26-летней красивой, амбициозной южанки, наигранная холодность которой скрывает неодолимую чувственность.

В четвертой части романа в центре изображения забастовка на фабрике. Классовый конфликт осмысливается романистом как своеобразный противовес страсти, любовному томлению. Перед Редом Оливером, человеком одиноким, ищущим, открывается неизведанная сфера жизни. Его сближение с забастовщиками не столько продуманное решение, сколько эмоциональный порыв. Случайно оказавшись в их лагере, Оливер чувствует справедливость их требований: он эмоционально переживает известие о гибели одной из забастовщиц.

Прерывистая, импрессионистическая манера Андерсона гармонирует с внутренним состоянием героя, испытывающего смятение чувств. Кульминация событий — как бы «стенограмма» ощущений Оливера.

«В лагере поднялось волнение. “Меня это не касается”, — говорил он себе. Он хотел уйти. Но это ему не удалось.

Он не мог.

Когда масса рабочих устремилась к мосту, он последовал за ними. И вновь его охватило двойственное чувство.

“Я принадлежу к ним. Я не принадлежу к ним”.

“Это не моя борьба, не моя печаль”.

“Это также и твоя борьба, она касается каждого человека. Она началась. Она — неотвратима”.

“...Это твоя борьба”.

“Это не твоя борьба”».

Бескомпромиссность классовой борьбы вызывает в Ред Оливере тревогу.

Когда роман увидел свет, левая критика, полагавшая в духе эстетических рецептов тех лет, что герою следует прийти в «стан пролетариата», адресовала Андерсону упреки: ведь он сделал Реда Оливера не «революционным вожаком», а лишь «попутчиком».

Роман не стал удачей Андерсона не только потому, что в нем отсутствовала внутренняя художественная целостность, но и в силу того, что изображение классового конфликта, производства вообще трудная задача для писателя, даже для таких многоопытных

мастеров, как Синклер Льюис, Джон Стейнбек, Уолдо Фрэнк и др.

«Америка в замешательстве». Подобно другим своим коллегам, Андерсон пробует силы в документалистике. Его книга «Америка в замешательстве» (*Puzzled America*, 1935) составлена из очерков, репортажей, написанных во время поездок писателя по стране в пору Депрессии. В ней Андерсон был одушевлен стремлением уловить дух времени, настроения соотечественников. Особенно тревожил его процесс индустриализации Юга, появление там новых промышленных гигантов: на смену плантаторам и богачам землевладельцам приходили, как ему казалось, «новые тираны», фабриканты, главы крупных монополий.

Правда, период сближения Андерсона с левыми, его радикальных деклараций и размышлений о том, что в Америке что-то «трещит, надломилось», а перемены неизбежны, был кратковременным. В середине 1930-х годов, как и некоторые его коллеги, ошеломленные известиями о «большом терроре» в России, он порывает с радикальными кругами. Конец 1930-х годов стал для него малопродуктивным. Умер Андерсон в 1941 г.

Мир Андерсона: трагизм повседневности

Свои эстетические позиции Андерсон выразил в ряде статей и в автобиографической книге «История рассказчика» (*A Story-Teller's Story*, 1924; рус. пер., 1935). Личный аспект соединен в ней с широкими экскурсами в историю литературы США на рубеже XIX—XX вв. Это подчеркивалось пространством подзаголовком книги — «Повесть американского писателя о его странствиях в мире его собственной фантазии и в мире фактов, иллюстрированная многочисленными эпизодами и замечаниями о других писателях».

Одним из первых он осознал роль Драйзера для отечественной словесности. Андерсон был, как и Драйзер, среди тех писателей, которые в 1920-е годы стремились использовать психоанализ Фрейда, обогащая тем самым художественное осмысление человека. Андерсон считал, что Драйзер в большей мере, чем С. Льюис, заслуживал Нобелевской премии.

Андерсон был провозвестником «нового реализма». Реальность получает художественное воплощение благодаря писательскому воображению, которому Андерсон отводил первостепенную роль. В статье «О реализме» он писал: «Разве мадам Бовари существовала в действительности? Она родилась под пером Флобера, который заставил ее жить в воображении читателей».

В своих новеллах Андерсон придавал героям гротесковые очертания. В его прозаических миниатюрах сюжетная острота и внешняя занимательность сочетались с проникновением в глубины

человеческой души, подтекстом. «В Америке чувствуешь себя ужасно одиноким», — писал он. Для Андерсона не было людей «скучнее и безотраднее, чем авторы радостных сентиментальных романов и светлых приятных картинок». Он придал пронзительную наглядность трагизму повседневности, лишенной духовности, тепла и любви.

Андерсон считал себя прежде всего умелым рассказчиком. Для него огромную роль играло точно найденное слово, которое является «внешностью, одеждой рассказа». Слово для писателя — как краски для художника. При этом он опирался на опыт романистов, открытия Г. Джеймса в описании психологии героев. Повествовательной манере Ш. Андерсона, склонного к фрагментарности, в целом присуща импрессионистичность.

Шервуд Андерсон свидетельствовал, что как новеллист «многим обязан русским писателям». «До тех пор, пока я не нашел ваших русских прозаиков, ваших Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, — писал он переводчику П. Охрименко, — я никогда не читал прозы, которая бы меня удовлетворяла». Особую любовь он питал к Тургеневу. Принцип циклизации новелл, взятый им у автора «Записок охотника», Андерсон блестяще реализовал в книге «Уайнсбург, Огайо». Подобным путем пошли его ученики: Хемингуэй («В наше время»), Фолкнер («Сойди, Моисей»). Андерсон писал одному молодому литератору: «Чем чаще Вы станете читать “Записки охотника”, тем больше Вам даст эта книга, незабываемые картинки навсегда отпечатаются в Вашей памяти. И чем дольше Вы думаете о них, тем совершеннее они Вам представляются».

Как и всякий большой художник, Андерсон нашел свою тему, свою манеру и стиль. «Мы стали какими-то другими людьми с тех пор, как прочли его рассказы и романы, — признался один литературный критик. — Мы как-то по-другому смотрим на те улицы, по которым ходим, на тех людей, которых встречаем...».

Литература

Художественные тексты

Андерсон Ш. Уайнсбург, Огайо. Новеллы. — М., 2002.

Андерсон Ш. Избранное / Предисл. М. Ландора. — М., 1983.

¹ В творчестве французских импрессионистов (Дега, Мане, Ренуара и др.), оказавших огромное влияние на язык искусства, центральным эстетическим принципом стало не описание предмета, а передача того впечатления, которое он вызывает у художника. Импрессионистичность дает себя знать и в литературе (поэзия Э. Паунда, К. Сэндберга, Э. Э. Каммингса, проза Г. Стайн, к словотворчеству которой Ш. Андерсон испытывал особый интерес, новеллистика Э. Хемингуэя).

Anderson Sh. Letters. — N.Y., 1953.

Anderson Sh. The Portable Anderson. — N.Y., 1997.

Критика. Учебные пособия

Иваник А. И. К специфике новеллистического мастерства Ш.Андерсона // Вопросы реализма и романтизма в зарубежной литературе. — Днепропетровск, 1969.

Ландор М. Ш.Андерсон и его главная книга // Иностранная литература. — 1976. — № 8.

Каули М. Ш.Андерсон и его книга мгновений // Каули М. Дом со многими окнами. — М., 1973.

Sherwood Anderson. Acentennial Studies / Ed. by H.Campbell and Ch.Mo-kin. — N.Y., 1976.

Sherwood Anderson. Reference Guide. — Boston, 1977.

Sutton W.Q. The Road to Winesburg: a Mosaic of the Imaginative Life of Sherwood Anderson. — N.Y., 1972.

The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism / Ed. by R.White. — North Carolina Univ. Press, 1971.

СИНКЛЕР ЛЬЮИС: «РАССЕРЖЕННЫЙ АМЕРИКАНЕЦ»

«Главная улица» и «Бэббит»: рождение «династии». — «Эроусмит»: любимый роман Льюиса. — Нобелевский лауреат: «страх Америки перед литературой». — 1930-е годы: против фашизма. — 1940-е годы: новые проблемы. — Америка Синклера Льюиса: эстетика, метод, стиль.

Я люблю Америку, но она мне не нравится.

Синклер Льюис

Социальная критика всегда играла выдающуюся роль в литературе США. Крупнейшего после Марка Твена сатирика Синклера Льюиса называли «рассерженным американцем». Из-под пера Льюиса вышло 22 романа, десятки новелл, несколько пьес, киносценариев, очерки, эссеистика. Его лучшие романы отмечены широким, панорамным охватом действительности, язвительной критикой «американского образа жизни». Одним из первых Льюис уловил вульгарность и пошлость массовой культуры, бездуховность стандартизации, культ чистогана. В 1920—1930-е годы он был одним из самых читаемых авторов не только в США, но и в Европе. Стал первым американцем — лауреатом Нобелевской премии по литературе (1930). Его романы, насыщенные реалиями американской политической, общественной жизни и быта, представляют не только художественный, но и познавательный интерес.



«Главная улица» и «Бэббит»: рождение «династии»

Творческий путь С. Льюиса охватывает четыре десятилетия; каждое из них — определенный этап: 1910-е годы — раннее творчество, подготовительный этап, предшествующий мощному взлету. 1920-е — наиболее плодотворное десятилетие, пора написания всемирно знаменитых романов («Главная улица», «Бэббит», «Эроусмит» и др.). В 1930-е годы путь сатирика исполнен взлетов и падений. Среди наиболее значительных книг — антифашистский роман «У нас это невозможно». В 1940-е годы, несмотря на значительные романы («Гидеон Плениш», «Кэсс Тимберлейн», «Кингсблад, потомок королей»), заметна творческая усталость романиста.

Раннее творчество. Синклер Льюис (Sinclair Lewis, 1885 — 1951) был сыном врача, практиковавшего в маленьком провинциальном городке Соук-Сентр в штате Миннесота на Среднем Западе. Окончив Оберлин колледж, Льюис учился в Йельском университете, где за ним закрепилась кличка Ред (Red — красный) не только за рыжий цвет волос, но и за радикальные убеждения, отличавшие его в молодые годы. Подобно многим соотечественникам, прежде чем стать профессиональным писателем, Льюис прошел полезную школу журналистской и редакторской работы. Не чурался он поставлять скроенные по нехитрым рецептам новеллы в массовый, но высокогонорарный журнал «Сэтерди ивнинг пост».

Его путь к славе был негладким. Ранние романы Льюиса («Наш мистер Ренн» (Our Mr. Wrenn, 1914), «Полет сокола» (The Trail at the Hawk, 1915), «Простаки» (The Innocents, 1917), «Работа» (The Job, 1917) особого успеха не имели, хотя в них уже угадывались некоторые мотивы и приемы, характерные для поры зрелости.

«Главная улица»: Льюис против Гофер Прери. Становление С. Льюиса как писателя первого ряда произошло в послевоенное десятилетие. Он выступил в рядах старшего поколения писателей, которых называли «людьми двадцатых годов». Долгожданное признание пришло с выходом романа «Главная улица» (Main Street, 1920), который сам его автор считал началом своей литературной карьеры.

Синклер Льюис не был первым среди писавших о провинциальной, «одноэтажной» Америке. К этой проблематике обращались М. Твен, Х. Гарленд, Э. Л. Мастерс, Ш. Андерсон. Но роман Льюиса резко выделялся своей масштабностью, установкой на социальное обобщение. В прологе к роману сказано: «В нашем повествовании городок называется Гофер Прери, штат Миннесота. Но его Главная улица — это продолжение Главной улицы любого другого городка». Главная улица — олицетворение скуки, однообразия. Символ не только быта, но и духовной заскорузлости ее обитателей. События в романе достаточно заурядны, ординарны. Льюис словно протоколирует само течение провинциальной жизни.

Роман имеет подзаголовок «Жизнь Кэрол Кенникот», что указывает на биографический принцип, лежащий в его основе.

В нем две доминанты: главная героиня и жители городка. Их взаимоотношения, конфликты определяют содержание произведения.

Кэрол, молодая миловидная девушка, выпускница колледжа, работающая на малоперспективной должности библиотекаря, выходит замуж за провинциального врача Уила Кенникота, «довольно заурядного, немного усталого мужчину», старше ее на 12 лет, и приезжает в его родной город Гофер Прери.

Не без чувства тревоги отправляется она в свою первую прогулку по Главной улице городка. Кажется, что рядом с героиней идет писатель, вооруженный кинокамерой: она видит кирпичные лавки, магазины, мелкие офисы, засиженные мухами витрины. В этой первой сцене Кэрол еще не чувствует, что от «каждой мрачной стены исходит тяжелый мертвящий дух, которого ей не победить».

Как натура деятельная Кэрол пробует внести оживление в застойный быт этого «милейшего и чистейшего городка». Но ее неумолимо преследуют неудачи. Попытка перепланировать Гофер Прери парализуется скаредностью «отцов города». Глохнет ее инициатива и по созданию Драматической ассоциации. Увядает энтузиазм ее помощников. Кажется, что самый дух Главной улицы умертвляет все живое.

В романе прочерчен коренной для многих льюисовских романов конфликт личности и общества, которое предстает как средоточие косных привычек и традиций, конформизма, неприятия любых проявлений индивидуальной свободы.

Пред нами не только бунт Кэрол Кенникот против Гофер Прери, но и бунт Гофер Прери против строптивой женщины. В итоге капитулирует героиня. Гнетущий дух американской провинции персонифицирован в целой галерее ограниченных, злобных обывателей, обитателей городка. Их сплоченное общество деспотично. Оно отторгает «чужаков», всех, кто не подчиняется его писаным и неписаным законам и нормам. Гай Поллок, адвокат, один из немногих мыслящих людей в Гофер Прери, «отравлен ядом провинции». Изгнана учительница Ферн Маллинз. Покидает город портняжка Эрик Вальборг.

Роман развенчивает миф о «милой добропорядочной провинции», населенной «добрыми поселянами». Писатель убеждал, что вся Америка провинциальна. Голос самого романиста явно различим в грустном комментарии героини: «Все дело в стандартизированном, не знающем вдохновения и риска образе жизни... В скуке, которой поклоняются как божеству».

Под пером Льюиса обрела реальность непривычная для читателей Америка. Не энергичная, инициативная, а инертная и консервативная.

«Бэббит»: общенациональный феномен. В романе «Бэббит» (Babbit, 1922), вошедшем в классический фонд американской прозы, Льюис обогащает тему «Главной улицы». Он продолжает критику мещанско-собственнического мира, но берет при этом иной социальный пласт. «На этот раз речь идет не о Кэрол, а о Рядовом Бизнесмене, об Усталом Бизнесмене, живущем не в Гофер Прери, а в городе с населением в 300 или 400 тысяч человек...» — комментирует писатель свой новый роман. Город, в котором происходит действие романа, иронически назван Зенит. Чем же знаменит этот апофеоз долларовой цивилизации? Он скучен, безлик, похож на многие другие города-близнецы. Это город, извест-

ный «беспощадностью ко всякого рода ересям, лидирующий в стране по производству картонной тары и сгущенного молока».

Главный герой романа, обитатель Зенита, Джордж Ф. Бэббит, делец средней руки, торговец недвижимостью, домами и земельными участками. Его не нужно специально выискивать: он всеобщий знакомец. Удивительно лишь, что литература проходила мимо этого феномена. Синклер Льюис его разглядел, исследовал и художественно увековечил. Имя Бэббита сделалось нарицательным, обогатило словарь английского языка. Бэббит — эмблема среднего класса, его персонификация, индивид, сформированный американским образом жизни. Герой подробнейшим образом описан. Ни одна деталь его внешности, привычек, стиля одежды, речевой манеры не упущена. Он представлен в трех главных для среднего американца ипостасях: семейной, деловой и общественной. Роман лишен увлекательного сюжета. Читательский интерес держится на подробном, скрупулезном исследовании Бэббита и его окружения.

Льюис дал художественное выражение тому, что философы называют «отчуждение личности», «дегуманизация и стандартизация индивида», «массовое сознание». Отчуждение Бэббита особого рода. Оно в потере личностной самооценности. Ему незнакомо одиночество, саморефлексия. Он счастливо вписывается в мир таких же людей. С готовностью, почти автоматически аккумулирует господствующие стандарты, мифы и стереотипы. Конформист, законопослушный обыватель, он ограниченный мещанин, апологет хвастливого американизма с «твердыми республиканскими взглядами».

Писатель приглашает читателя взглянуть в своего героя, «сто-процентного американца», начиненного целым набором «прописных истин», охватывающих все сферы жизни — от политической до кулинарно-гастрономической. Перед нами Бэббит — ура-патриот, убежденный, что США — земной рай, а Зенит — лучший из городов, Бэббит, восторгающийся разными стандартизированными побрякушками, призывающий «уничтожить как змей всех длинноволосых субъектов», социалистов, рабочих лидеров, смутьянов, покушающихся на его дела, собственность и счет в банке.

Но даже такому законопослушному обывателю становится невыносима жизненная рутина. И его судорожные попытки иметь свое мнение, его робкий бунт, как и бунт Кэрл Кенникотт, заканчиваются капитуляцией. Забастовка, потрясшая Зенит, приводит Бэббита в стан «патриотов», апологетов «порядка», в ряды антирабочей организации — Лиги добрых граждан.

Бэббит и бэббитизм. Но при всей силе сатирического обобщения Бэббит не превращен Льюисом в некий безжизненный стереотип. Он психологически достоверен и индивидуален. И писа-

тель отнюдь не только обличает героя, но и сочувствует ему, когда показывает его семейные привязанности, обнажает негативное влияние социального окружения. Писатель Джон О'Хара, продолжавший традиции Синклера Льюиса, заметил: «Льюис родился для того, чтобы написать историю Бэббита... Один из многих тысяч писателей и журналистов, поэтов и драматургов он жил, чтобы обессмертить Джорджа Ф. Бэббита».

«Главная улица» и «Бэббит» знаменовали зрелость Льюиса-художника. В них намечены своеобразные «династии» льюисовских героев, которые пройдут через все его произведения. Эти романы определили не только ситуации, конфликты, человеческие типы, исследуемые писателем, но и его основные приемы и формы.

«Эроусмит»: любимый роман Льюиса

Роман «Эроусмит» (Argrowsmith, 1925) решительно выделяется на общем фоне творчества Льюиса. В нем, внутренне сопряженном с «Бэббитом», продолжена атака на бэббитизм, распространивший свою длань на сферу науки и медицины.

«Антибэббитовский герой» и его «династия». В центре произведения «антибэббитовский» характер, носитель нравственных качеств, внутренне близких романисту. «Эроусмит» — это ответ критикам, склонным упрекать писателя в «очернительстве» и мизантропии, в том, что он не способен замечать ничего светлого и обнадеживающего.

Между тем Синклер Льюис никогда не был чистым обличителем и сатириком. Иронизируя над лицемерием и лжепатриотизмом, слащавой сентиментальностью и пустой риторикой, он, по его собственным словам, оставался в душе «сентиментальным», «неисправимым романтиком». В его творчестве присутствуют фигуры идеалистов, вызывающих ассоциации с сервантесовским Рыцарем Печального Образа.

Среди разнообразных льюисовских персонажей выделяется «династия» антиконформистов и бунтарей. Это профессор Фрезер из романа «Полет сокола», изгнанный за свои убеждения из университета; «красный швед» Майлс Бьорнстам («Главная улица»); радикал Сенека Доун («Бэббит»); Фрэнк Шаллард, священник, бросающий вызов лицемерию своих коллег («Элмер Гентри»). Это также люди творческого склада, «созидатели», противостоящие торгашам и болтунам. В этом плане предтечей Эроусмита является Карл Эриксон, изобретатель и пилот из раннего романа «Полет сокола».

В «Эроусмите» Синклеру Льюису пришлось художественно осваивать такую новую для него и мало обжитую беллетристической областью, как труд исследователя и проблемы научно-технической

интеллигенции. Мир ученых-энтузиастов был для него нравственным противовесом бездуховности и вульгарному делячеству. И он сумел описать его наглядно, зримо, вводя в повествование конкретные детали и подробности, относящиеся к сфере медицины и бактериологии. Его интересовали и сама психология исследовательской работы, мироощущение ученого. Однажды он заметил, что «Бэббит» — его лучшая книга, а «Эроусмит» — любимая. Он резонно полагал, что в «Эроусмите» больше жизни и движения, чем в его прежних романах, отличавшихся известной статичностью.

В «Эроусмите» Льюис использует многократно опробованный биографический принцип. Мартин Эроусмит, потомок тех мужественных первопроходцев, которые в борьбе с природой осваивали Американский континент, аккумулирует лучшие черты своих соотечественников: пытливость и трудолюбие. Он обладает живым характером, он не трезвенник и не аскет, ему не чужды ошибки и срывы. Он лишен той романтической загадочности, которой нередко наделялись в литературе люди науки. Эроусмит — «гонитель лжи» и «искатель истины». Для него смысл открытия выше материальной выгоды. Изображение пути Мартина Эроусмита, его восхождение от сельского лекаря до крупного ученого, позволило романисту развернуть достаточно емкое обозрение американской жизни, показать быт университета, глухой провинциальный угол, частную клинику и крупный научно-исследовательский центр, представить жизнь героя как исполненную внутренних конфликтов.

Каждый этап обогащает Мартина жизненным опытом. Студентом Уиннемакского университета он познает премудрости медицины, а главное — усваивает уроки исследовательской этики старого ученого Готлиба.

Оказавшись в глухой деревушке Уитсильвании, напоминающей Гофер Прери из «Главной улицы», он сталкивается со злобными и завистливыми провинциалами. Начав работать в Наутилусе, он наблюдает головокружительный взлет по служебной лестнице Альмуса Пиккербо, невежды и «пустомели с дурацкими стихами». Клиника Раунсфилда в Чикаго дает ему возможность познакомиться с «унылой медицинской фабрикой», в которой безупречно налажено выкачивание средств из пациентов. Казалось бы, герой обретает желанную гавань в Мак-Герковском институте в Нью-Йорке. Здесь он делает главное открытие — средство, уничтожающее бактерии, бактериофаг. Во время эпидемии на острове Сент-Губерт умирает его жена Леора, а он, нарушая правила эксперимента, думает о спасении возможно большего числа заболевших. Его гуманизм торжествует над суровыми научными заповедями Готлиба. Однако известность и талант не спасают Эроусмита от козней и зависти карьеристов от науки. Его преследуют интриги и зависть. В финале Эроусмит вместе со своим другом Терри Уикетом уходят от общества, занимаясь научными экспериментами в заброшенной хижине.

Эроусмит и его друзья утверждают идеалы товарищества, бескорыстия, верной любви. Занятие наукой, интеллектуальные усилия как бы определяют нравственные ценности человека, его неприятие глупости, фальши, несправедливости. Эти качества — приметы героев «антибэббитовского» склада: среди них Готлиб, подвижник, жесткий, бескомпромиссный, преданный высшей научной истине; Сонделиус, талантливый ученый и бесстрашный человек, гибнущий во время эпидемии чумы на острове Сент-Губерт; Терри Уикет, замкнутый, колючий, но одержимый работой; Леора — олицетворение верности, скромности, тип жены, о котором мечтают творческие люди, один из самых трогательных женских образов Льюиса.

Две стилевые стихии в романе. Подлинным ученым противостоят те, приоритеты которых — карьера и нажива. Конфликт творческого и делаческого начал пронизывает главные эпизоды романа. Нарочитая поляризация двух групп персонажей определяет и своеобразие творческой манеры Льюиса: сосуществование двух стилевых стихий. Как объективный повествователь романист выступает там, где речь идет об Эроусмите и духовно близких ему персонажах. Как сатирик, тяготеющий к комической гротесковой манере, создающий целую галерею их антагонистов, — там, где его цель — показать порок, алчность, противопоставить зло добру.

Запоминается семейный портрет Тозеров, обитателей Уитсильвании, заскорузлых собственников. Неподражаем почти буффонный персонаж Альмус Пиккербо, «пустомеля с дурацкими стихами», «скромный ученый на посту чиновника». В сатирических образах ученых Льюис словно коллекционирует пороки, процветающие в научной среде: Ханзикер — способный ученый, переходит на высокооплачиваемую работу в фирму, богатеющую на торговле мнимочудодейственными лекарствами; Холаберд — пример исследователя, когда-то сделавшего открытие, а ныне почившего на лаврах; Таббз — пустоцвет на ученой ниве, увлеченный исключительным администрированием; Роско Гик — делец от медицины, рекламирующий методику выжимания средств из доверчивых пациентов; Ангус Дьюэр — холодный, целеустремленный карьерист.

Значение романа. Сегодня, привлекая лучшие умы со всего мира, не скупясь на средства, стимулируя и поддерживая ученых, Америка добилась в исследовательской сфере впечатляющих успехов. И все же, читая роман Синклера Льюиса спустя десятилетия после его появления, видишь, насколько был прозорлив писатель, воспроизведя специфические конфликты и ситуации, возникающие в научной среде. Вырастающие из американских реалий проблемы, поставленные в романе, имеют и общечеловеческое значение. Как часто новатору в науке приходится пробивать-

ся сквозь тернии; таланту — уступать дорогу наглеющей бездарности; преданному истине исследователю — пасовать перед напористым дельцом!

Время высветило очевидные художественные недостатки романа Льюиса: известную прямолинейность характеристик, «заданность» персонажей, присутствие «указующего перста» писателя. И тем не менее хочется согласиться с мнением прославленного физика современности, Нобелевского лауреата Л.Д.Ландау: «Из книг для меня (не считая “Скучной истории” Чехова) до сих пор лучшей остается “Эроусмит” Синклера Льюиса, дающая яркую картину психологии работника науки».

Нобелевский лауреат: «страх Америки перед литературой»

В 1920-е годы каждый новый роман С.Льюиса привлекал к себе внимание читателей и критиков. При этом обозначилась закономерность, которую подтвердил и последующий путь писателя: обычно за произведением отчетливо сатирической манеры следовала книга, написанная в иной тональности.

«Элмер Гентри»: когда «торгуют спасением». В романе «Элмер Гентри» (Elmer Gantry, 1927) писатель обратился к новой для себя сфере — церковной жизни. В 1926 г. Генри Менкен (Henry Mencken, 1880—1956), литературный критик, автор знаменитой монографии «Американский язык», публицист и общественный деятель, активно поддерживавший писателей реалистического направления, в своей книге «Предрассудки» (Prejudices, 1919—1926) писал: «...Американские писатели все еще проходят мимо наиболее американского из всех американцев, истинного американца, злобного моралиста, каннибалоподобного христианина, тупого, толстолицего пуританина». «Этот очаровательный экземпляр, — предсказывал Менкен, — еще ждет своего анатома». Таким «анатомом» оказался Синклер Льюис.

Как обычно, написанию романа предшествовала интенсивная разработка материала: писатель изучал ситуацию в церковных кругах. Он свидетельствовал о темных сторонах церковной жизни, аморальных, порочных двуличных священнослужителях, о «сращении» религии с бизнесом, о бессовестных методах одурманивания верующих. В этом плане С.Льюис достойно продолжил сатирическую антиклерикальную традицию мировой литературы (Боккаччо, Рабле, Эразм Роттердамский, Свифт, Вольтер).

Антигерой: путь к успеху. Элмер Гентри — классический антигерой. В отличие от Эроусмита, характер которого закаляется в противоборстве с окружающей средой, он к ней успешно адаптируется.

«Элмер Гентри был пьян. Он был пьян воинственно и самозабвенно; он был словоохотлив во хмелю». Таково начало романа. И этот пьяница и дебошир по прозвищу Сорви-Голова, человек с «громоподобным голосом, атлетическим телосложением, животным нравом и безмерным нахальством», откровенный богохульник ступает на стезю служителя культа.

Подпитие героя принимается за «озарение». Он проводит несколько лет в затхлой баптистской семинарии, с тоской зубрит библейские тексты. Для него религия — выгодный бизнес, путь к деньгам, популярности, «сладкой жизни». Всего ближе ему «практическая теология», обучающая методике извлечения долларов из кошельков доверчивых прихожан. Именно здесь Элмер Гентри достигает подлинных высот. В итоге Элмер Гентри становится «духовным пастырем Бэббита».

В романе показаны основные этапы возвышения героя, который с большим успехом бубнит составленную из набора трескучих фраз свою коронную проповедь: «Любовь — утренняя звезда». Правда, сластолюбие Элмера Гентри, неосторожность в амурных делах, а также неутолимая тяга к спиртному неоднократно ставят под угрозу его карьеру. Но всякий раз он ловко выпутывается из неприятностей. Бесстыдство, отсутствие совести и фарисейство, ставшие его второй натурой, не препятствуют его карьерному восхождению, но, напротив, содействуют ему.

«Гастролируя» по Америке, он оседает в Зените, знакомом нам по «Бэббиту» и «Эроусмиту». Именно в Зените честолюбие героя удовлетворяется. Он достигает желанного признания, организовав «крестовый поход» против порока, и уже мнит себя чуть ли не диктатором, контролирующим всю духовную жизнь страны.

«Американизированный» Тартюф. Перед нами «американизированный» Тартюф, вооруженный архивнейшими средствами «улавливания» душ и выжимания пожертвований — радиопроповедями и газетным «паблисити». Правда, в момент очередного взлета Элмер Гентри, зазубривший 18 синонимов к понятию «грех», снова оказывается под угрозой разоблачения. Его очередная любовница Хетти, связанная с гангстерами, пытается шантажировать «доктора», но вмешательство друзей помогает замять скандальное дело. Едва оправившись от шока и замышляя очередную интрижку с молодой хористкой, Элмер Гентри, взгромоздившись на амвон, цинично провозглашает «начало крестового похода за полное торжество морали, власть христианской церкви на земле». Его цель — «сделать наши Соединенные Штаты твердыней нравственности».

Элмер Гентри — один из самых запоминающихся образов, рожденных пером Льюиса. Под стать Гентри его хозяйка и одновременно любовница Шарон Фалконер. Это очередное звено льюисовской «династии» деловых женщин. Во имя «спасения душ» она

организует впечатляющее «шоу» с оркестром, атрибутами религиозного действа, подставными кающимися «грешниками» (по доллару за душу), нагнетая атмосферу религиозной истерии.

Элмеру Гентри, «торговцу словом божьим», «торговцу спасением», противостоят честные священники, один из которых, Пенгвилли, задает главному герою убийственный вопрос: «Мистер Гентри, почему вы не верите в Бога?»

Главный герой художественно убедителен. Его порочная суть остается неизменной, но сам он меняется, обретает солидность, «грузнеет», в его голосе возникают вкрадчивые интонации, а его лексикон расширяется за счет взятых напрокат шаблонов и клише, в отношениях же с людьми появляются черты ловкого иезуита.

«Додсворт»: роман о «не Бэббите». Этот роман (Dodsworth, 1929) долгое время несправедливо характеризовался нашей критикой как «апология бизнеса». Однако в нем писатель стремился найти нравственный противовес вульгарно-мещанскому обществу бэббитов, создать образы людей, воплощавших лучшие черты национального характера.

В центре романа Сэм Додсворт, честный бизнесмен, одаренный инженер и менеджер, один из капитанов автомобильной индустрии. Писатель показывает нелегкие отношения героя с женой Фрэн, претендующей на аристократический лоск и склонной к адюльтеру. Повествуя о длительном путешествии Додсворта по Европе, рисуя в явно сатирическом ключе экспатриантскую богему в Париже, С. Льюис ставит актуальную для литературы США проблему: столкновение двух культур, двух цивилизаций — Старого и Нового Света.

Стокгольмский триумф: «Страх американцев перед литературой». В 1930 г. С. Льюису, первому среди писателей США, была присуждена Нобелевская премия по литературе. Автор «Бэббита» награждался премией «за впечатляющее и живое мастерство описаний, за остроумие и юмор в создании оригинальных характеров». Это было признание того, что творчество Льюиса вышло на самый высокий международный уровень, и одновременно свидетельство художественного вклада, сделанного американской литературой в целом.

Называя свою знаменитую нобелевскую речь «Страх американцев перед литературой» (American Fear of Literature), Синклер Льюис имел в виду консервативно-охранительную критику. Речь его стала своеобразным манифестом литературы, смелой, реалистической, исполненной социально-критического пафоса. Великодушно и с большой пронизательностью перечислил он заслуги своих коллег, как ветеранов, так и талантливых дебютантов. Среди тех, кто, по его мнению, в равной мере был бы достоин Нобелевской премии, он первым назвал имя Драйзера. Оценка Льюиса, ставшая хрестоматийной, была особенно значима, потому что он находился в ту пору с Драйзером в ссоре...

Путь писателя после получения Нобелевской премии неровен: успехи чередуются с произведениями среднего уровня. При этом трудно согласиться с мнением ряда американских литературоведов, что движение Льюиса после 1930 г. — чуть ли не неумолимое «скольжение вниз». Его сатира в последние два десятилетия обретает политическую окраску, становится непримиримой и резкой. Она направлена против угрозы фашизма, эксцессов коммунизма и расизма. Писатель спешил отозваться на острые проблемы «красных тридцатых». Еще в 1920-е годы он начал собирать материалы для «романа о рабочих», намереваясь сделать центральной его фигурой Юджина Дебса, популярного лидера американских социалистов, человека высоких нравственных качеств. Но сфера жизни рабочих была ему чужда: роман так и не получился.

«Энн Виккерс». Первым произведением Синклера, написанным уже в «ранге» лауреата Нобелевской премии, стал роман «Энн Виккерс» (Ann Vickers, 1933), в центре которого еще один антибэббитовский характер. Перед нами своего рода «роман воспитания». Каждый этап в жизни героини, энергичной, умной, вдохновленной общественным благом, отражал ее становление, духовно-нравственный рост. С. Льюис первым в литературе США создал полномасштабный образ женщины, которая вырастает в общественного деятеля. Мы видим Энн Виккерс в рядах движения за женское равноправие (суфражизм). Но особый успех выпадает на ее долю борца за гуманизацию тюрем. Сенсационными стали страницы романа, воссоздающие страшные картины женской тюрьмы Копперхед Геп, сцены унижений, издевательств над заключенными, страшную сцену повешения негритянки Лил Хезекайи...

«У нас это невозможно»: пророчество сатирика. После маловыразительного романа «Произведение искусства» (Work of Art, 1934) Льюис вновь оказался в центре внимания. Подлинным триумфом, событием не только литературного, но и общественного значения стал роман «У нас это невозможно» (It Can't Happen Here, 1935).

Синклер Льюис явился первопроходцем антифашистской темы в литературе США. И он реализовал ее смелым, оригинальным образом. Это касалось и сюжета, и самой формы романа, произведения «синтетической» жанровой структуры, соединившего в себе антиутопию, роман-предупреждение и политический памфлет.

Роман вырос из реалий американской политической жизни 1930-х годов, он был написан в преддверии президентских выборов 1936 г., когда активизировались антирузвельтовские силы. Льюис экстраполировал социально-политические тенденции в ближайшее будущее, демонстрируя, как в рамках демократической процедуры к власти приходит циничный политикан фаши-

стского типа Бэз Уиндрип, взявший на вооружение ура-патриотические и шовинистические лозунги. Он и смешон, и страшен одновременно, ловко рядится в одежду защитника «забытых людей», что помогает ему легальным «демократическим» способом въехать в Белый дом.

Когда-то Уиндрип занимался рекламой препаратов «лжемедицины». Избрав политическое амплуа, он рекламирует новоиспеченную «лжеэкономику», «утешительное евангелие» перераспределения богатств. Он по-своему реализует известную геббельсовскую формулу: чем больше ложь, тем больше в нее верят. Свое политическое кредо Уиндрип излагает в книге «В атаку» (что недвусмысленно ассоциируется с «Майн Кампф»). В «15 пунктах» Уиндрипа — исчерпывающий ассортимент демагогических посулов. Здесь и «народолюбие», и обещание по пяти тысяч долларов на душу населения, и рассчитанная на низменные чувства обывателя ксенофобия, зоологическая ненависть к неграм и евреям. Синклер Льюис остроумно пародирует политическую «трескотню», включая в текст романа «документы» из опуса Уиндрипа.

Фашисты у власти. Но вот фашисты, буквально «зомбировавшие» массы своей пропагандой, приходят к власти. Вместе с Бэзом Уиндрипом делят «теплые местечки» его соратники, напоминающие реальное окружение «фюрера».

Довольно быстро обрисовываются контуры «земного рая», обещанного «шефом». Америка с помощью уиндриповских «минитменов» («минутных молодцов»), разновидности фашистских штурмовиков, быстро перерастает в корпоративное государство тоталитарного типа. Сначала ликвидируются представительные органы. Затем отменяются остатки демократических свобод. Появляются концлагеря. Милитаризируются университеты. Репрессируются инакомыслящие и недовольные режимом. На кострах сжигают «подрывную литературу». Людей убивают «при попытке к бегству». Свирепствует драконовская цензура. Выстраиваются очереди за хлебом. Разжигаются расизм и антисемитизм.

Антифашистское сопротивление. Действие романа разворачивается в двух плоскостях: маленьком городке Форт Бьюла и в общеамериканском масштабе. На уровне «большой политики» антагонистом Уиндрипа выступает Уолт Трубридж, руководитель «Нового подполья». В Форте Бьюла приспешники Уиндрипа, люди «нового режима», сталкиваются с Дормэсом Джессэпом, редактором газеты, человеком либеральных взглядов, олицетворяющим демократическую традицию. Писатель прослеживает, как происходящие политические эксцессы пробуждают Джессэпа. Если поначалу он надеялся держаться в стороне, то в дальнейшем логика событий, фашистский террор, обрушивающийся и на близких ему людей, заставляют его включиться в активную борьбу против уиндриповского режима.

Своим романом Льюис, всегда отличавшийся способностью нацеливать общественное внимание на «болевы́е точки», убедительно оспаривал тезис легковерных либералов о том, что фашизм в Америке невозможен, и своевременно предупреждал об опасности.

Время настойчиво подтверждает мысль Льюиса, заключенную в романе: в период социальной и экономической нестабильности, на волне популизма, национализма, ксенофобии, манипулируя жупелом внешнего и внутреннего «врага», выплывают на арену «народные вожди», демагоги фашистского, праворадикального, ультранационалистического толка. Воздействие романа, инсценированного и экранизированного, было столь ощутимо, что он расценивался в числе факторов, способствовавших переизбранию Рузвельта на выборах 1936 г.

«Блудные родители»: опасность «слева». Но Льюиса волновала и опасность «слева». Эксцессы сталинизма, сообщения о «большом терроре» в России вызывали в США в среде художественной интеллигенции нарастающую тревогу. Роман «Блудные родители» (*Prodigal Parents*, 1938) строится на конфликте «отцов и детей». Симпатии романиста отданы представителю старшего поколения, Фреду Корнплоу, страдающему от своих безответственных «бунтующих» детей. Корнплоу — «неутомимый работяга», «вечный буржуа», «типичный представитель среднего класса, которого ненавидят большевики».

Главным «смутьяном», сбивающим с пути истинного детей Корнплоу, является их приятель, коммунист Юджин Силга. Это сатирически обрисованный тип заговорщика, слепого апологета партийной «линии», одобряющего любые акции «Москвы», в том числе развязанные в России массовые репрессии. Зло иронизирует Льюис над коммунистической риторикой и примитивными штампами партийной пропаганды. Корнплоу сравнивает Силгу с «гремучей змеей», угрожающей демократии Уитмена, Эмерсона и Твена. После выхода романа, как и следовало ожидать, писатель подвергся резким нападкам левой критики, объявившей «Блудных родителей» «злобным антикоммунистическим пасквилем».

1940-е годы: новые проблемы

В период Второй мировой войны С. Льюис занимает твердые антифашистские позиции. В киносценарии «Буря на Западе» (*Storm in the West*, 1943) в прозрачно-аллегорической форме он показал разгром фашистского блока силами антигитлеровской коалиции. В радиоречи «Писатель, ученый и мир» (*Artist, the Scientist and the Peace*, 1944) призвал деятелей культуры подтвердить свою гражданскую позицию, внести вклад в борьбу с «коричневой чумой».

«Гидеон Плениш»: Бэббит в царстве «филантропов». Роман «Гидеон Плениш» (Gideon Planish, 1943) в жанровом отношении близок к роману-карьере. Гидеон Плениш, генетически принадлежащий к бэббитовской «династии», профессиональный болтун, красноречивый, явная посредственность, при многих своих комических и гротескных чертах фигура психологически достоверная.

Знакомство с Пленишем, в студенческие годы подвизавшимся в «ораторской команде», происходит в Кинникиннике, уныло-безликом колледже, где он профессор риторики и красноречия, специалист «по всем разделам литературы», читает лекции по шпаргалкам, составленным его любовницей Теклой Шаум. Он преподаёт литературу «как стимул для нравственного развития» и «как средство зарабатывать деньги». В Кинникиннике его женит на себе студентка Пиони, энергичная и хищная. Она разжигает тщеславие Плениша, провоцирует его на сделки с совестью и мелкое жульничество.

Провинциальный Кинникинник — ранний этап карьеры Плениша. В дальнейшем герой ступает на путь, «уводивший через гнилой туман учительства и холодные бури редакторской работы вверх, в блаженный край дураков, в мир комитетов, конференций, организаций и лиг... В мир демагогических лозунгов и либеральных мыслей и штампованных фраз о демократии...»

Так начинается одиссея Плениша в бескрайнем море «планового милосердия». Начав с редакторского места в журнале «Сельские школы для взрослых», затем в ХИСО — отделении Института сельскохозяйственного образования, детище миллионера Хескета, Плениш, не без помощи неутомимой Пиони, получает доступ к столпам филантропической индустрии: трудится в конторе «Каждый сам себе священник», в братстве «Блаженны дающие».

Писатель в гротескно-ироническом виде представляет «филантропию», а ее деятелей называет «филантрепами» (более точный перевод — благограбители, *philanthrobbery*). В романе выставляются напоказ своекорыстные благотворителей, их цинизм и способы опустошения карманов доверчивых людей. В этом плане Гидеон Плениш сродни Элмеру Гентри. Объект сатиры в романе не только «филантрепы», но и бесчисленные «лиги», «комитеты», «общества», паразитирующие на теле общества, кормушки для разношерстного сонма проходимцев и реакционных политиканов, поборников «тоталитарных доктрин». В 1940-е годы их называли «опасными американцами».

«Гидеон Плениш» — один из самых компактных и остроумных романов писателя. Его юмор и владение всеми красками сатиры проявляются в виртуозном использовании клише, смешных неологизмов, во всепронизывающей иронии, в остроумно написанных комических монологах. Общественную жизнь автор характеризует с помощью названий: лекция «Не будь мартовской кошкой»; журналы «Флаг или Враг», «Смирно!»; брошюра «Раскры-

вая молитвенник, открой кошелек»; лига «К оружию!»; комиссия по определению значения слова «демократия» для целей пропаганды; издательство «Фиговый листок» и т. д.

«Кэсс Тимберлейн»: роман об «американском браке». Новый роман С.Льюиса «Кэсс Тимберлейн» (Cass Timberlein, 1945) в отличие от предшествующего, ярко сатирического был выдержан в иной тональности. В центре романа история непростых супружеских отношений главного героя, 42-летнего судьи Кэсса Тимберлейна, человека добропорядочного, достойного, и его второй жены 24-летней Джин Маршленд. С.Льюис, проявив незаурядное психологическое искусство, воспроизводит коллизии семейной жизни в ситуации, когда муж много старше жены, склонной к увлечениям. При этом Льюис придает, казалось бы, частной истории общеамериканскую масштабность. Отношения между Тимберлейном и его женой предстают как типичные, а их брак — как феномен американского образа жизни. Этот широкий ракурс подчеркивается включением в роман серии «вставных» глав, озаглавленных «Ассамблея мужей и жен». Здесь Льюис предлагает 20 разнообразных супружеских историй. Большинство описанных браков неудачны; при этом «плохих жен» больше, чем «плохих» мужей.

«Кингсблад, потомок королей»: против расизма. «Тимберлейн» стал первой частью дилогии, действие которой происходит в городе Грэнд Рипаблик (Великая Республика). В романе «Кингсблад, потомок королей» (Kingsblood Royal, 1947), ставшем второй ее частью, Льюис срывает покров благополучия с этого заурядного среднезападного города. Персонажи — мирные добропорядочные лавочники, торговцы землей, владельцы магазинов и газет — предстают в «Кингсбладе» как люди, зараженные расовыми предрассудками.

Как демократ, Льюис был нетерпим к любым проявлениям расизма. Ему была дорога аболиционистская традиция американского народа. Еще в 1934 г. совместно с Ллойдом Льюисом (своим однофамильцем) он написал пьесу «Джейхокер» (Jayhawker), посвященную борьбе за освобождение негров. После победы над фашизмом с его чудовищными расовыми доктринами, после возвращения в США негров, ветеранов войны, проливавших кровь за демократию, стала особенно нетерпима дискриминация черных, черты которой Льюис проанализировал в своем романе в разделе «Американское кредо о неграх».

Льюис, как обычно, предварил написание романа основательным сбором материала, касающегося расовой проблемы. Логикой художественных образов он показал, что зло не только в дискриминационных законах, но и в живучих расовых предрассудках, мифах, укоренившихся в сознании немалого числа рядовых американцев.

Замысел Льюиса получает яркую реализацию благодаря оригинальному, неожиданному сюжету.

В центре романа — драматическая судьба рядового американца, ветерана войны, банковского служащего Нийла Кингсблада. Занявшись генеалогическими изысканиями, он случайно обнаруживает, что является на 1/16 негром. Это «открытие» меняет все его существование: ведь с точки зрения понятий «белого» общества он негр, человек второго сорта. Посещая черные кварталы города, Нийл убеждается, что его новые темнокожие друзья такие же люди, как и светлокожие американцы.

Льюис ставит в романе проблему гражданской совести: Нийл публично признается в тайне своего происхождения. Респектабельное общество отторгает его. Вчера еще уважаемый гражданин с абсолютно «белой» внешностью незамедлительно превращается в изгоя общества. Но «падение» героя становится его возвышением. Испытав на себе позор расовой дискриминации, он осознает необходимость отстаивать свое человеческое достоинство. С оружием в руках вместе с друзьями, черными и белыми, встречает он расистов, штурмующих его дом...

Это был финальный творческий взлет С.Льюиса, его последние романы «Богоискатель» (*The God Seeker*, 1949), «Мир так широк» (*World So Wide*, 1951) успеха не имели. Все острее ощущает он свое одиночество, угасание сил, разлад со своей страной. Льюис был дважды женат. Брак с первой женой Грейс Хеггер прервался в середине 1920-х годов, со второй — Дороти Томпсон, известной журналисткой — он официально развелся в 1942 г. Теперь от него уходит молодая актриса Марсела Пауэрс, с которой у него была связь с конца 1930-х годов. Льюис пытается заглушить боль одиночества и тоску алкоголем. Покинув США, уезжает в Европу; в январе 1951 г. умирает в Риме от сердечного приступа.

Америка Синклера Льюиса: эстетика, метод, стиль

Из наследия С.Льюиса не все выдержало испытание временем. Но ряд его романов — интересные образцы американской прозы: «Главная улица», «Бэббит», «Эроусмит», «Гидеон Плениш», «Додсворт», «Энн Виккерс», «У нас это невозможно», «Кэсс Тимберлейн», «Кингсблад, потомок королей».

Путеводитель по американскому образу жизни. Произведения эти внутренне сцеплены темой и предметом изображения, иногда местом действия, «сквозными» персонажами. В совокупности они составляют фреску, которую можно назвать «Америкой Синклера Льюиса». Фреска эта при всей масштабности, конечно, далеко не всеобъемлющая. Вне поля зрения остаются верхний класс, промышленные рабочие, фермеры. И все же Синклер Льюис художественно охватил более чем внушительную сферу. Он считается летописцем и хроникером «среднего класса», серой вереницы буд-

ней массового общества, духовно обедненного, стандартизированного и консервативного. В 1927 г. в шутливо-ироническом «Автопортрете» Льюис, формулируя свое литературное кредо, писал, что «ненавидит политиков, которые, облачась в мантию витиеватой и цветистой риторики, лгут, беспощадно терроризируют народ; докторов, убеждающих пациентов в том, что они больны; купцов, лживо рекламирующих свои товары; фабрикантов, разыгрывающих из себя филантропов и недоплачивающих своим рабочим; политиков, умеющих доказать во время войны, что враги — дьяволы; писателей, боящихся говорить о том, что они считают правдой».

Писатель превосходно знал этих людей, их интересы, психологию, привычки, одежду, манеру говорить. Знал, какой сорт сигар они употребляют, какие книги и журналы читают, за кого голосуют на президентских выборах, какими марками автомобилей пользуются. Насыщенные множеством бытовых реалий, романы стали своеобразным «путеводителем» по «американскому образу жизни» межвоенной поры.

«Анатом американской культуры»: художественная система Льюиса. Романы Льюиса — это внутренне организованная художественная система, в которой просматривается набор излюбленных сюжетных ходов, стилевых и языковых приемов, человеческих типов, составляющих, как писалось, своеобразные «династии». Среди них такие, как церковник-лицемер, расист, циничный политикан, дама-карьеристка, профессиональный болтун и особенно богатая и колоритная бэббитовская «династия». При всем разнообразии льюисовской типологии в ней наличествуют и известные слабости. Это заметный социологический налет, акцентировка внимания на профессиональной стороне психологических характеристик персонажей. При этом внутренний мир индивида нивелируется и упрощается. Иные герои Льюиса «одномерны», лишены глубины.

Биограф писателя Марк Шорер справедливо замечает: «Для читателей моего поколения романы Синклера Льюиса были замечательными откровениями. Впервые мы прониклись спецификой окружавшей нас американской действительности. Впервые мы услышали, как разговаривают большинство американцев. Впервые мы увидели благодаря зоркому взгляду Синклера Льюиса, как они обставляют свои дома, как проводят досуг, в какие группы объединяются. И, наверное, самое главное, как они боятся самих себя».

Эти особенности Льюиса не ускользнули от внимания Шервуда Андерсона, его художественного антипода: «Не может быть сомнения в том, что этот человек (С. Льюис) с его острым журналистским чутьем на все новое, касающееся внешней стороны жизни, поведал множество фактов о нас и о том, как мы живем в наших городках и поселках; но я также абсолютно уверен, что в

жизни каждого мужчины, женщины и ребенка в нашей стране присутствуют какие-то внутренние силы, ускользающие от внимания Льюиса».

Бытописатель и сатирик. Льюис не был сатириком в «чистом виде». Объективное отражение действительности, убедительно документированное, сочетается у него с карикатурой, гротеском, комической ретушью. Он виртуозно использует такие приемы, как иронические клише и шаблоны, осмеивающие расхожие понятия обывателя; ироническое перечисление; искусно стилизованные документы; остроумно пародирует вульгарную рекламу, пустоপরজন্য «трескотню» политиканов; выразительны языковые портреты его персонажей, с точностью магнитофонной записи передает Льюис их речь, насыщенную сленгом, просторечием. Но особенно виртуозен писатель в создании комического монолога, вложенного в уста высмеиваемого им персонажа: он саморазоблачается, обнажая свою глупость, лицемерие, ложные претензии. Писатель тщательно воспроизводит мир вещей, социальную среду. Правда, предметы быта у Льюиса не столько описываются, сколько перечисляются, «каталогизируются». Социологическое, документальное начало сосуществует у него с сатирическим. О человеке, его вкусах, его морали, настаивает писатель, можно безошибочно судить по тем товарам, которые он покупает, ибо в них «подлинны сокровища его души».

Льюис и литературные традиции. Как художник-реалист С. Льюис близок к школе Драйзера. Льюис предварял написание составлением плана произведения и накоплением фактов, относящихся к описываемой сфере жизни. Льюис развивает традиции сатиры (М. Твен). Близки ему и английские классики, особенно Г. Дж. Уэллс и Б. Шоу. Но наиболее созвучен его методологии Диккенс. Высоко ценил С. Льюис и русских классиков, прежде всего Толстого и Достоевского. В 1943 г. он написал проникновенное предисловие к роману Тургенева «Отцы и дети».

Вместе с этим заметно, что манера Льюиса отличается известной старомодностью, напоминает прозу XIX в. Популярные в XX столетии приемы вроде «потока сознания», стилевые открытия Пруста, Джойса, теория психоанализа Фрейда оставили его равнодушным.

Судьба наследия С. Льюиса. В отличие от своих маститых современников — нобелевских лауреатов Фолкнера, Хемингуэя, Стейнбека, Беллоу, Синклер Льюис долгое время был не в почете у академического литературоведения. Признавая актуальность его романов, критики упрекали автора за «преувеличения», «беллетризованную социологию», «обнаженную тенденциозность». От таких оценок не избавился даже М. Шорер, автор фундаментальной биографии писателя (1961). В подобных суждениях давало себя знать игнорирование самой специфики сатиры.

В последние годы ситуация изменилась. Льюис стал объектом более основательного изучения с точки зрения мастерства, жанровой природы его романов.

В России о Льюисе стали писать в 1920-е годы вместе с появлением первых переводов его книг. Его произведения, как и следовало ожидать, одобрялись советской критикой, не прощавшей, однако, писателю «идейной непоследовательности». В период холодной войны Льюис подвергся идеологическому поношению. С середины 1950-х годов он вновь вернулся к нашему читателю. В 1965 г. было выпущено девятитомное собрание его сочинений, аналога которому нет и на родине писателя.

В 1941 г. С. Льюис сочинил шуточный автонекролог «Смерть Эроусмита», отождествив себя с героем своего романа, в котором не без грусти предсказал, что его книги будут скоро забыты. Писатель счастливо ошибся. Его лучшие книги, утверждающие общечеловеческие ценности, издаются и по-прежнему привлекают читателей.

Литература

Художественные тексты

Льюис С. Собр. соч.: В 9 т. / Предисл. Т. Л. Мотылевой. — М., 1965.

Льюис С. Эроусмит / Послесл. Б. А. Гиленсона. — М., 1998. — (Сер. «Лауреаты Нобелевской премии»).

Льюис С. Главная улица. Бэббит / Предисл., коммент. Б. А. Гиленсона. — М., 1989.

Lewis S. From «Main Street» to Stockholm: Letters of Sinclair Lewis. — N.Y., 1952.

The Man from Main Street. A Sinclair Lewis Reader. — N.Y., 1953.

Критика. Учебные пособия

Гиленсон Б. А. Америка Синклера Льюиса. — М., 1972.

Гиленсон Б. А. Синклер Льюис. — М., 1985.

Мендельсон М. О. Современный роман США. — М., 1964.

Мендельсон М. О. Американская сатирическая проза XX века. — М., 1972.

Синклер Льюис: Библ. указ. / Предисл. Б. А. Гиленсона. — М., 1985.

Blake H. M. How to Learn History from Sinclair Lewis and Other Uncommon Sources // American Character and Culture in a Changing World. — Westport; London, 1979.

Dooley D. J. The Art of Sinclair Lewis. — N.Y., 1969.

Sinclair Lewis / Ed. by H. Bloom. — Philadelphia, 1984.

ДЖОН ДОС ПАССОС: ГОРИЗОНТЫ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО РОМАНА

Ранние книги: эхо войны. — «Манхэттен»: «коллективный роман». — Трилогия «США»: панорама эпохи. — 1930-е годы: писатель и вызов времени. — Последние десятилетия: «американское кредо». — Художественный метод: «романы-репортажи». — Русская судьба Дос Пассоса: второе рождение.

Менталитет поколения воплощен в его языке. Писатель запечатлевает различные аспекты этой живой речи в печатном слове. Осваивая языковые пласты, он открывает благодаря им формы мировосприятия целого поколения. Это и есть история. Писатель, отражающий жизнь непосредственно, — «архитектор истории».

Джон Дос Пассос



В 1938 г. Жан Поль Сартр утверждал: «Я считаю Дос Пассоса крупнейшим писателем нашего времени». Эта оценка, конечно, небесспорна, но весома как свидетельство высокого авторитета, которым Дос Пассос пользовался, особенно в 1920—1930-е годы, как в США, так и за пределами своей страны. Дос Пассос — классик не только американской, но и мировой литературы XX в., один из создателей «экспериментального романа».

Он был политизированным писателем, откровенно тяготевшим к документализму. В качестве корреспондента он неутомимо колесил по миру. Работал едва ли не во всех жанрах и как романист, и как драматург, был и критиком, и мастером путевого очерка, и публицистом, и, наконец, историком. Только документально-очерковые сочинения Дос Пассоса, которые еще мало изучены, составляют 18 томов.

Ранние книги: эхо войны

Джон Дос Пассос наряду с Хемингуэем, Фолкнером, Фицджеральдом, Стейнбеком, Томасом Вулфом, Уайлдером, Уорреном и др. принадлежал к тому блистательному поколению американских писателей, которые родились на переломе веков и до-

стигли зрелости в годы Первой мировой войны (в судьбе некоторых из них она сыграла решающую роль). Их творческий расцвет падает на межвоенные десятилетия, поистине «золотой век» американской словесности.

Детство. Юность. Гарвард. Впечатления детства и юности нередко решающим образом определяют особенности писательской индивидуальности. Джон Дос Пассос (John Dos Passos, 1896 — 1970) был незаконнорожденным сыном Джона Рендольфа Дос Пассоса, юриста и бизнесмена португальского происхождения, ставшего аристократом благодаря деньгам и дружбе с президентом Мак-Кинли. Мать писателя происходила из южной аристократической семьи. Дос Пассос рос в достатке, путешествовал по миру, но чувствовал себя ущемленным, страдая от двусмысленности своего положения, пока родители не сочетались законным браком. Учился он в престижной школе Чоут скул (1907 — 1911 гг.), с детства запоем читал, увлекался гуманитарными науками, был эрудитом по части европейской культуры. Но формировали его американские национальные традиции. Всю жизнь его кумиром оставался Уолт Уитмен, певец демократических идеалов. В философском плане он разделял идеи прагматизма. Его настольными книгами были труды Уильяма Джеймса, философа и психолога, брата писателя Генри Джеймса.

В 16 лет Дос Пассос — студент Гарварда. Через год после поступления он уже дебютирует в университетском журнале «Гарвард Мансли» как поэт и литературный критик. Среди ранних его рецензий был отклик на книгу однокашника Джона Рида «Восставшая Мексика». Следя за состоянием отечественной словесности, Дос Пассос упрекал ее за анемичность, оторванность от жизни, высказывал надежду на ее неизбежный подъем (статья «Против американской литературы», *Against American Literature*, 1916). В годы учебы в Гарварде он составил антологию «Восемь гарвардских поэтов» (*Eight Harvard Poets*, 1917).

Окончив университет, Дос Пассос отправляется в Испанию. Итогом этой поездки становится культурологический очерк «Молодая Испания», позднее переработанный в книгу «Росинант снова в пути» (*Rosinante on the Road Again*, 1922); пребывание на родине «Дон Кихота» определило устойчивый интерес Дос Пассоса к культуре испаноязычных стран. В дальнейшем он постоянно путешествовал по Европе, Ближнему Востоку, Северной и Южной Америке, Закавказью, России (1928), оставил несколько томов путевых очерков. Эти вояжи, погружение в историю и культуру разных стран, формировали основу его серьезных, взвешенных оценок событий, происходящих в мире. Среди собратьев по перу Дос Пассос выделялся образованностью и эрудицией.

«**Порабощение людей молохом войны**». Но не только наблюдения путешественника и книги питали Дос Пассоса. Вскоре после

вступления США в Первую мировую войну он записывается в армию и отправляется за океан в качестве водителя санитарной машины. Дос Пассос работает в медицинских частях Франции, Италии. Во Франции во время пребывания в военном лагере в 1918 г. он делает наброски, составляет планы своих будущих антивоенных книг. К этому времени относится встреча с Хемингуэем и начало их многолетних дружеских отношений. Дос Пассос нередко находился в зоне боевых действий: столкнувшись с жестокой реальностью войны, он быстро расстается с ура-патриотическими настроениями.

«Если я в чем-то убежден, — суммировал он свои впечатления весной 1918 г., — так это в том, что национализм, патриотическая трескотня все более способствуют порабощению людей молотом войны... Патриотизм — маска, скрывающая алчность торговцев и амбиции честолюбцев. С помощью подобного оглушения людей толкают на то, чтобы жертвовать собой во имя воздвигнутого алтаря, вне зависимости от того, какому бесстыдному божку они поклоняются».

В дневнике Дос Пассос сетует на «отсутствие сострадания в Америке», на «пугающее безразличие мыслящих людей». Это резко контрастирует с живой активностью европейской интеллигенции.

«Три солдата»: «вся боль искалеченной жизни». После демобилизации Дон Пассос вместе с Хемингуэем, Фолкнером, Фицджеральдом оказывается в рядах «потерянного поколения». Об этом говорит его литературный дебют — роман «Посвящение молодого человека» (*One Man's Initiation*, 1917—1920), герой которого Мартин Хау, фигура во многом автобиографическая, испытывает глубокую неприязнь к войне. В этом произведении, еще незрелом, эскизном, близком к репортажу, Дос Пассос впервые применяет ту экспериментальную технику повествования, которая получит дальнейшее развитие в романах 1920—1930-х годов.

К ранним и значимым откликам на события войны относится второй роман Дос Пассоса «Три солдата» (*Three Soldiers*, 1921; рус. пер. 1924), принесший ему известность. Среди его художественных ориентиров был в те годы А. Барбюс, автор «Огня». В то же время, «дегероизируя» войну, Дос Пассос не давал прямых описаний боевых действий, батальных сцен, не стремился воздействовать на читателя картинками крови и страданий.

Главным для него стало изображение армии как огромной бездушной машины, «размалывающей» людей. Дос Пассос проследивал судьбы трех героев, представителей разных профессий, призванных в армию из разных мест Америки и оказавшихся вместе в военной казарме: это торговец Дэн Фюзелли из Сан-Франциско, фермер Крисфильд из Индианы и музыкант Джон Эндрюс из Нью-Йорка. Все они заняты на тыловых работах. Армейская дис-

циплина нивелирует индивидуальности, приводит всех к «общему знаменателю».

Эндрюс, герой, которому симпатизирует автор, приходит к убеждению, что цивилизация была «нечем иным, как огромной башней лицемерия». Человек искусства, мыслящий эмоциональными образами, он мечтает передать в музыке «всю боль этой искалеченной жизни», «жалкий ужас этой механизированной, превращенной в отрасль промышленной бойни». В условиях «бойни» люди уподобляются муравьям. Бунтуя против бездушия армейской машины, Эндрюс дезертирует.

Сами заголовки частей романа отражают этапы «воспитания» героев в тисках армейско-казарменной дисциплины.

Об отправке солдат на европейский театр боевых действий повествует часть, названная «Отливается форма». Первые разочарования, первый негативный опыт людей в военной форме запечатлены во второй части «Сплав остывает». Герои становятся винтиками огромного механизма — тема третьей части «Машины». Здесь речь идет о боевых операциях. Четвертая часть — «Ржавчина» — делает наглядной мысль романиста о том, что армейская система «проржавела». В пятой части — «Внешний мир» — рассказано о столкновении Эндрюса с реалиями мирной парижской действительности. Заключительная, шестая часть «Под колесами» усиливает антивоенный пафос романа: Эндрюс предстает жертвой милитаристской системы.

Уже в этом романе складывается методология Дос Пассоса: его в большей мере интересуют общественные процессы, факторы, влияющие на человека, нежели тонкие психологические характеристики. В «Трех солдатах» обозначена глубинная гуманистическая тема писателя: защита личности от всех форм обесчеловечивания и насилия. Она станет сквозной для многих произведений Дос Пассоса, коренным принципом его жизненной философии.

Дос Пассос — радикал. Послевоенное десятилетие — плодотворная пора для Дос Пассоса, художника и гражданина. Расширяется сфера его общественных и литературных интересов. «Именно война сделала меня, как и некоторых других писателей, радикалом», — свидетельствовал он в 1928 г.

Достойной страницей в жизни писателя стало его участие в кампании в защиту Сакко и Ванцетти.

Почти семь лет шла борьба за жизнь двух невинных людей. С ними солидаризировались многие писатели: Э. Синклер, М. Андерсон, М. Каули, К. Э. Портер, Дж. Хербст и др. Позднее вышла антология художественных произведений, стихов, пьес, поэм, очерков и статей, посвященных Сакко и Ванцетти. В июне 1926 г. Дос Пассос посетил узников в тюрьме. В начале 1927 г. он опубликовал открытое письмо ректору Гарвардского университета Лоуренсу Лоуэллу, который как один из членов специального комитета, назначенного губернатором Массачусетса Фуллером, вы-

сказал отрицательное отношение к просьбе Сакко и Ванцетти о помиловании.

В трагическую ночь казни на электрическом стуле Сакко и Ванцетти с 22 на 23 августа 1927 г. Дос Пассос находился в рядах участников «вахты смерти» у ворот тюрьмы. Это стало для него жестоким личным потрясением. Он писал, что Америка расколота на «две нации».

Еще раньше, в 1926 г., Дос Пассос становится основателем и членом редколлегии левого журнала «Нью Мэссиз», наследника того самого журнала «Мэссиз», который в 1910-е годы был знаменем бунтарства и антимилитаризма.

Но даже в пору своего наибольшего «полевения» Дос Пассос никогда не примыкал ни к одной из политических партий. Он неизменно декларировал независимость своих позиций, оставляя себе лишь одно право: высказывать правду.

Известный американский критик и поэт Арчибалд Маклиш писал: «Безусловно, Дос Пассос один из самых замечательных американских писателей XX века. Он также один из лучших людей нашего поколения».

«Манхэттен»: «коллективный роман»

1920-е — начало 1930-х годов — пора плодотворных поисков Дос Пассоса, его художественных экспериментов, принесших ему мировую славу.

Как отмечалось, он отличался чуткостью к социально-экономическим факторам в жизни общества, формирующим его героев, которые, правда, предстают как пассивные жертвы обстоятельств. Писатель склонен к широким панорамам, его романы отличаются сложной композицией, хотя его персонажам не хватает психологической глубины, тонкости индивидуальных характеристик. Известный социологический уклон отнюдь не мешает Дос Пассосу живо отзываться на свежие художественные веяния, брать на вооружение авангардистские приемы в искусстве.

Мегаполис в зеркале романа. 1925 г. оказался весьма плодотворным для литературы США: появились книги огромной значимости. Среди них «Американская трагедия» Драйзера, «Эроусмит» Льюиса, «Великий Гэтсби» Фицджеральда, сборник Хемингуэя «В наше время».

Тогда же увидел свет и знаменитый роман Дос Пассоса «Манхэттен» (*Manhattan Transfer*; рус. пер. 1927). Это была новаторская жанровая разновидность, «коллективный роман», роман без героя в привычном смысле; образец урбанистического романа. Его героем было американское общество, которое олицетворял Манхэттен, деловой центр, сердце Нью-Йорка.

Это фантазмагорический город. Его образ Дос Пассос конструирует из множества фрагментов, лиц, эпизодов, сцен, газетных заголовков, объявлений, отрывочных разговоров на улице, в автобусах, метро. Сама рваная, «калейдоскопическая» композиция должна была передать хаотизм мира, не укладывающегося в упрощенную схему.

Перед нами сочетание реалистического письма с импрессионистичностью, авангардистскими приемами, «потокосознания». Все это создает общее впечатление насыщенного многоголосым шумом, разноликого, пульсирующего огромного города, населенного множеством людей, у каждого из которых свое дело, судьба, драма.

В романе всего несколько героев, чьи сюжетные линии сравнительно полно прослежены. Это актриса Элен Тетчер, журналист Джимми Херф, адвокат Джордж Болдуин. Другие персонажи иллюстрируют собой социальную структуру общества: люди «дна», домохозяйки, полицейские, служащие, дельцы, политики, работники прессы, актеры.

Синклер Льюис, писатель традиционной манеры, рецензируя роман Дос Пассоса, увидел в нем «бунт против шаблонов в литературе», произведение, более значительное, чем все остальное, сделанное выдающимися экспериментаторами: Прустом, Джойсом и Гертрудой Стайн. Хемингуэй полагал, что роман, переведенный на европейские языки, стал своеобразным духовным путеводителем по Нью-Йорку, а его автор — «единственным из писателей США, способным показать европейцам реальную Америку».

Эксперименты Дос Пассоса в «Манхэттене» — решающий приступ к созданию трилогии «США».

На исходе 1920-х годов. Вместе со своим другом драматургом Джоном Говардом Лоусоном (они вместе служили в медицинских частях во Франции в 1917—1918 гг.) Дос Пассос с целью обновления театрального репертуара и сценической техники создает организацию театральных деятелей под названием «Театр новых драматургов» (New Playwrights Theatre). И хотя на этом интерес Дос Пассоса к театру был исчерпан, его усилия не остались бесплодными. Во многом отталкиваясь от опыта Дос Пассоса, театр получил в 1930-е годы новый импульс для деятельности таких объединений, как «Группа театр», «Театр Юнион» (о них пойдет речь в главе XXV).

В 1920-е годы Дос Пассос относил себя к поборникам «научного искусства». Он рассматривал свои художественные искания в контексте мощной творческой волны авангардизма, который родился в Париже в канун Первой мировой войны.

Под авангардизмом Дос Пассос понимал новаторское движение, охватившее разные виды художественной деятельности, ли-

тературу, музыку, живопись, театр, кинематограф, в которых наблюдался отход от традиционных форм, шло интенсивное обновление средств выражения. Рождение нового художественного языка сопровождалось плодотворным взаимообогащением разных видов искусств. В числе авангардистов Дос Пассос называл Пикассо и Модильяни, Шагала и Диего Риверу, Аполлинера и Маяковского, Прокофьева и Станиславского, Джойса и Элиота, Мейерхольда и Эйзенштейна. Авангардистский «импульс» в литературе, дух эксперимента особенно ярко проявился в творчестве самого Дос Пассоса.

Трилогия «США»: панорама эпохи

На исходе 1920-х годов Дос Пассос приступает к работе над своим «панорамным» произведением — трилогией «США». Одним из образов подобной панорамы была, по его признанию, «История русской революции» Л.Троцкого. Главным героем трилогии Дос Пассоса становилось само общество, находившееся в процессе исторического движения и трансформации. Он по-своему отзывался на потребность в «американском эпосе», призванном эстетически запечатлеть национальный опыт. Эту потребность остро ощущали многие писатели, стремившиеся к циклизации своих произведений: вспомним о Купере, Твене, Норрисе, Драйзере, Фолкнере, Томасе Вулфе, Льюисе, Фарреле и многих других авторов.

Композиция и проблематика. В трилогию «США» вошли романы «42-я параллель» (The 42nd Parallel, 1930; рус. пер. 1931); «1919» (1919, 1932; рус. пер. 1933); «Большие деньги» (The Big Money, 1936). Дос Пассос озаботился новаторской задачей — создать художественную хронику жизни американского общества, хронику важнейшего тридцатилетнего периода — от испанско-американской войны 1898 г. до кризиса 1929 г. Двенадцать главных действующих лиц трилогии были интересны не как личности, но как носители характеристик, присущих социальным группам и социальным прослойкам Америки.

Действие первой части охватывало примерно первые полтора десятилетия века, до Первой мировой войны. Там прослеживались судьбы представителей старшего поколения. Их сюжетные линии разворачивались одновременно и параллельно друг другу; при этом писатель взял на вооружение популярный и новаторский для литературы 1920—1930-х годов принцип «симультанного» действия.

Вторая часть имела своими рамками один год, 1919-й, оказавшийся в жизни страны значимым. Окончание войны совпало с нарастанием революционного брожения в Европе и обострением забастовочной борьбы в Америке. Здесь в повествование включа-

лись новые герои, представители младшего поколения. В их судьбах решающую роль сыграла война.

В третьей части перед нами послевоенная Америка, уже оправившаяся от социальных конфликтов, вступившая в полосу экономического бума, жадно приумножающая богатство, общество бурно растущей машинной индустрии.

Среди героев трилогии — крупные дельцы, журналисты, деятели искусства, радикальные политики и др. Каждый из героев был описан в несколько суховатой, протокольной, анкетной манере, не все они достаточно выразительны, объемны. Наиболее удачны представители верхнего социального слоя. Характерная черта многих героев Дос Пассоса — то, что они неудачники. Критики даже называли писателя певцом «побитой Америки».

Экспериментальный роман. Как и в «Манхэттене», новая крупномасштабная проблематика потребовала совершенно оригинальной художественной формы. Дос Пассос интегрировал в повествовательную ткань трилогии стилистику кинематографического монтажа, театрального экспрессионизма. Он добился также оригинального сплава художественной беллетристики и документального материала. Дос Пассос апробировал целый ряд нетрадиционных приемов. Это «Киноглаз», «Экран новостей», «Портреты», которые в совокупности образуют внушительное документальное полотно. Подобный синтез позволил писателю развернуть судьбы своих героев на широком фоне исторических событий. Как метко заметил Всеволод Вишневский, Дос Пассос «из планиметрии старой литературы переходит в стереометрию жизни». В «Портретах» писатель дает образы ведущих общественно-политических деятелей эпохи: рабочие лидеры (Дебс, Хейвуд), революционеры (Джон Рид, Пакстон Гиббен), ученые (Бербанк, Эдисон, Штейнмец), президенты (Теодор Рузвельт, Вильсон), руководители индустрии и финансов (Морган, Форд). «Экран новостей» слагается из потока документов. Это газетные заголовки, тексты речей, политические лозунги, популярные песенки, ставшие приметами своего времени. «Киноглаз» являет собой сопряженный с основным повествованием «поток сознания» лирического героя, рядового американца, «субъективную призму», через которую пропущены главные события.

Ни одно произведение Дос Пассоса не удостоивалось столь щедрых единодушных комплиментов, как трилогия «США», получившая признание как на родине, так и в Европе.

1930-е годы: писатель и вызов времени

Дос Пассос — писатель, чрезвычайно чуткий к переменам и колебаниям общественного барометра. Именно в 1930-е годы фор-

мируются основы его политической философии. И хотя Дос Пассосу пришлось выслушать немало жестких упреков и наветов, время показало, что он оказался дальновиднее иных своих соотечественников-литераторов.

Пора Депрессии. В первые послекризисные годы, особенно в пору Депрессии (1929—1933 гг.), Дос Пассос, как и следовало ожидать, оказывается в рядах левых. Он выступает с радикальными заявлениями, декларируя свою солидарность с трудящимися, жертвами кризиса. В 1931 г. вместе с Драйзером едет в Харлан, штат Кентукки, чтобы привлечь внимание общественности к бедственной участи шахтеров. В 1932 г. заявляет о поддержке кандидатов от компартии на президентских выборах, У. Э. Фостера и Дж. Форда. В это время престиж Дос Пассоса исключительно высок; позднее Гренвилл Хикс, сам уже экс-радикал, свидетельствовал: «Никто не оказал большего, чем он, воздействия на поворот влево в среде интеллектуалов в начале 30-х годов».

Как всегда, Дос Пассос спешил туда, где было необходимо защитить свободу. В 1934 г. вместе с Хемингуэем он развернул кампанию по спасению известного испанского художника-революционера Кинтанильи, арестованного властями. В качестве члена Комиссии по защите прав политических заключенных на Юге Дос Пассос собирает деньги для освобождения четырех негров, брошенных за решетку расистами на основании Закона о неповиновении. Даже писатель Майкл Голд, идеолог компартии, относившийся с подозрением к Дос Пассосу как «буржуазному интеллектуалу», готов был уверовать, что тот «безоговорочно отдает себя делу служения обществу».

Однако радикализм и эмоциональность некоторых деклараций Дос Пассоса (что было нередко данью политической моде) не мешали ему сохранять независимость взглядов. Воздавая, например, должное коммунистам за их акции в защиту безработных и черных американцев, Дос Пассос не мог примириться с их фанатизмом, нетерпимостью к инакомыслящим, с их слепым подчинением «линии Кремля». И в это время наибольшего «полевения» он не отождествляет себя с какой-либо партией. «Я погрузился в свой внутренний мир подобно Торо в его конкордском уединении», — констатировал Дос Пассос.

После прихода Гитлера к власти (1933 г.), в условиях активизации американских крайне правых, для Дос Пассоса стала очевидной насущная необходимость защищать демократические ценности, «найти подлинных Соединенные Штаты». К середине 1930-х годов он во все большей мере связывал надежды с реформаторским курсом Рузвельта.

Испания: расставание с левыми. Как отмечалось, события в Испании нашли глубочайший отклик у писателей всего мира, в том числе американских.

Особую позицию, вызвавшую нападки левых, занял Дос Пассос. Испания была страной, к культуре которой он питал живой многолетний интерес. В начале 1937 г. он прибыл в Мадрид, у стен которого стояли мятежники, «не потому, что симпатизировал коммунизму, но потому, что опасался успехов фашизма». Произошедшее с ним там привело его к «окончательному разочарованию в коммунизме и Советском Союзе». В центре его «испанского» романа «Приключения молодого человека» (*Adventures of a Young Man*, 1939) — Гленн Спотсвуд, великодушно настроенный молодой человек, коммунист, отправившийся в Испанию, чтобы остановить фашизм. Там его обвиняют в отклонении от партийной линии, приклеивают ярлык троцкиста и ликвидируют.

Этот роман, ставший первой частью новой трилогии, поссорил Дос Пассоса с левыми. Между тем, находясь в Мадриде, он стал очевидцем того, как жертвами спецслужб, этой «колонны НКВД», нередко оказывались невинные люди. Когда подобное произошло с другом Дос Пассоса, писатель придал этот факт огласке, что вызвало резкие нападки левых.

Сегодня очевидно, что расхожий тезис о «ренегатстве» Дос Пассоса в Испании несправедлив. В любой ситуации, считал он, можно и нужно отстаивать гражданские свободы, право высказывать правду, даже если она расходится с действиями властей в его стране.

«В Испании, я уверен, — настаивал Дос Пассос в статье «Коммунистическая партия и дух войны» (*Communist Party and the War Spirit*), — использование коммунистами методов ГПУ принесло столько же вреда, сколько пользы принесли советские танкисты, летчики, опытные военные советники». Одновременно в статье «Прощание с Европой» (*Farewell to Europe*, 1937) Дос Пассос не щадит правительств Англии и Франции за их попустительское отношение к мятежникам. В своих выступлениях в конце 1930-х годов он обличает тоталитарные идеи, откуда бы они ни исходили — из Германии, Италии, России, Японии или Испании. Писатель осуждает подавление интеллектуальной и творческой свободы во всех странах, в том числе и у себя на родине, какими бы предложениями и мотивами подобные акции ни оправдывались. Свой долг он видел в защите и поддержке жертв тоталитарной идеологии в любой части мира.

Последние десятилетия: «американское кредо»

В конце 1930-х годов завершился наиболее плодотворный и интересный этап в творчестве Дос Пассоса. Впереди были еще три десятилетия интенсивного труда, но главные художественные достижения Дос Пассоса, прежде всего связанные с его стилевыми

экспериментами, были позади. Заметно померкла и его писательская слава.

В годы Второй мировой войны он работает корреспондентом на Тихоокеанском театре боевых действий, активно занимается публицистикой. В 1942—1943 гг. много ездит по стране, посещает военные заводы, арсеналы, верфи, где «куется оружие победы». Итогом становится серия репортажей «Народ на войне» (People at War, 1943). Продолжая эту тему, он выпускает еще одну книгу: «Государство народа» (State of the Nation, 1944). В ноябре—декабре 1945 г. находится в Нюрнберге, пишет репортажи о процессе над главными нацистскими преступниками.

Дос Пассос публикует еще два романа, явившихся продолжением книги о Гленне Спотсвуде и составивших трилогию «Округ Колумбия» (District Columbia, 1952). В трилогии первой частью стал упоминавшийся роман «Приключения молодого человека», за которым последовали «Номер первый» (Number One, 1943) и «Великий план» (The Grand Design, 1949). Написанная в традиционной манере трилогия была художественно слабее прежней беллетристики Дос Пассоса: она отразила разочарование писателя в радикализме, содержала критику в адрес коммунистов и сатирически обрисовывала фигуры либералов, увлеченных идеями «Нового курса».

Новое направление творчества: исторические труды. Дос Пассос расстается с надеждой на то, что Старый Свет предложит модель справедливого общественного устройства. Его духовной опорой становятся национальный исторический опыт, укорененные в США демократические ценности. Отсюда вытекал важнейший для Дос Пассоса-политолога вывод «относительно единственной системы правления, соответствующей американским традициям». Он считал, что это «система избранного народом правительства, основанная на свободе личности». Ее и следовало всегда и везде отстаивать. Это было его кредо, «американское кредо».

В послевоенные годы, когда коммунизм усиливал свою экспансию и укреплял позиции, Дос Пассос утверждал: «Мир становится музеем неудач социализма». Конец XX в. показал, что писатель был прав.

В 1940-е годы Дос Пассос избирает для себя новую стезю — профессионального историка. Эта сторона его деятельности у нас почти не изучена. Занимаясь в архивах, штудирова научную литературу, консультируясь со специалистами, Дос Пассос на протяжении почти двух десятилетий создает серию исторических трудов и биографий («Живые мысли Тома Пейна», «Фундамент, на котором мы стоим», The Ground We Stand on, 1941; «Ум и сердце Томаса Джефферсона», «Люди, создавшие нацию», Men who Made the Nation, 1957; и др.). В них он прослеживал развитие демократи-

ческой и либеральной традиций в США, сложившихся в XVIII в., рисовал панораму жизни страны, доведя исследование до 1830—1840-х годов.

Создавая цикл своих исторических трудов, Дос Пассос стремился отозваться на идеологическую конфронтацию двух систем.

В его статьях настойчиво присутствует формула «использование прошлого» (use of the past). При всех недостатках демократии она, по его мнению, обладает огромными потенциальными возможностями, будучи «способной обуздать рвущиеся к власти влиятельные группы». Сердцевину политической философии Дос Пассоса составляла убежденность в непреходящей ценности индивидуальной свободы, равно как и способности людей «направить всю мощь науки для улучшения, а не истребления жизни на земле».

Финал. В 1947 г. Дос Пассос попадает в автокатастрофу. Гибнет его жена. Сам писатель получает тяжелейшие травмы, но, несмотря на резкое ухудшение здоровья, поддерживает работоспособность, много пишет. Выходит несколько романов, мемуары, публицистические книги. Он остается общественно активен: выступает в защиту писателей-диссидентов в СССР, в своей публицистике отстаивает демократические ценности от нависшей над ними угрозы коммунизма. По мысли Дос Пассоса, с точки зрения благосостояния людей противоречие существует не между социализмом и капитализмом, а между такой организацией производства, которая стимулирует рост продукции, и той, которая «душит общество мертвой рукой бюрократической рутины и высасывает до конца его ресурсы». Он признает крах радикальных надежд своей юности, что не мешает ему, однако, критиковать недостатки американской системы.

Вместе с тем очевидно снижение эстетического уровня прозы Дос Пассоса. Видимо, причины того — и состояние здоровья, и, главное, то, что он заметно разбрасывается, трудится и как беллетрист, и как ученый, и как культуролог и публицист, довольствуясь подчас усредненным журналистским стилем.

Дос Пассос умер в 1970 г. К этому времени он уже воспринимался как живой классик. В 1958 г. ему была вручена золотая медаль Национальной академии литературы и искусства. Фолкнер, вручая награду, обронил фразу, ставшую афористичной: «Никто не заслужил ее больше, никто не ждал ее дольше». Незадолго до смерти Дос Пассос в письме к дочери советовал ей и ее друзьям «направить энергию на создание более справедливого общества».

Расхожий тезис о том, что Дос Пассос был чуть ли не «отступником», который начал как «радикал», а кончил как «консерватор», во многом несправедлив. Конечно, уроки истории корректировали его позицию. Но, в общем, вся его деятельность, писательская карьера отличались цельностью, защитой демократиче-

ских идеалов, а глубинной темой была «борьба человека против угнетения»: будь то «всевластие денег» или «тоталитарные и бюрократические структуры».

Художественный метод: «романы-репортажи»

В широком плане Дос Пассос принадлежал к художникам слова (Синклер Льюис, Эптон Синклер, Теодор Драйзер), которые тяготели к социально-политическому анализу американской жизни, в их манере отчетливо проявлялись элементы документализма, репортажа, публицистики. Особое внимание уделяли они общественным факторам, которые детерминируют человеческие судьбы. Уступая иным своим современникам (таким, как Фолкнер, Фицджеральд, Хемингуэй, Ш.Андерсон) в искусстве психологического анализа, в тонкости и самобытности стиля, Дос Пассос создал книги, впечатляющие размахом жизненных картин.

«Архитектор истории». Дос Пассос питал живой интерес к истории. По свидетельству исследователей его творчества, художественные произведения Дос Пассоса отличаются от большинства книг его современников главным образом тем, что его исторические интересы были глубже, шире, чем у них, носили целенаправленный характер.

Они сформировались у писателя еще в студенческие годы. Уже тогда в первых своих публикациях он тяготел к интерпретации «истоков» и «корней» любого общественного явления. Труды классиков исторической науки, таких, как Гиббон, Маколей, Тойнби, были настольными книгами Дос Пассоса. Он даже признавался, что беллетристика стоит у него на втором месте после исторических сочинений. И приходил к парадоксальному выводу: «Помоему, история всегда живее и увлекательнее, чем литература. Полагаю, что это следствие того, что художественное произведение — плод фантазии одного конкретного человека, в то время как история — плод всего человечества». Его интересовал опыт Джона Рида, которого Дос Пассос считал одним из лучших американских писателей-документалистов. Художественный метод Дос Пассоса был ориентирован на включение судеб героев в конкретный историко-социальный контекст, а это объясняет насыщение его книг приметами времени. Иногда его крупномасштабные произведения относят к особой жанровой разновидности — к «романам-репортажам». Свою эстетическую позицию Дос Пассос выразил следующим образом: «Менталитет поколения воплощен в его языке. Писатель запечатлевает различные аспекты этой живой речи в печатном слове. Осваивая языковые пласты, он открывает благодаря им формы мировосприятия целого поколения. Это и есть

история. Писатель, отражающий непосредственно жизнь, — архитектор истории».

Для Дос Пассоса художник слова — «самодеятельный историк» своей эпохи. Его книги ценны не только в эстетическом, но и в познавательном плане. Он воссоздает реальность, исходя из личного опыта, и делает это лучше, чем историк или биограф. Охотясь за свежим материалом, он уподобляется «розыскной ищейке». Ученый, социолог или историк сумеют воспользоваться этим материалом с немалой для себя пользой.

Сочетая в себе таланты беллетриста, ученого-историка, культуролога и публициста, Дос Пассос стал своеобразным летописцем событий, развертывавшихся у него на глазах. Свои романы он называл «хрониками современности». По его произведениям — художественным и документально-публицистическим — можно изучать историю XX в.

Наследие Дос Пассоса и критика. За три с лишним десятилетия, прошедших после кончины писателя, споры вокруг его книг поутихли. Началось серьезное, более взвешенное осмысление его наследия, вклада в литературу. Издан том переписки и дневников Дос Пассоса (1973), увидели свет антология лучших образцов публицистики (1988), посвященный ему сборник наиболее интересных критических работ, а также серьезные монографии, трактующие разные стороны его жизни и творчества (В. Карр, М. Кларк, Т. Ладдингтон, Р. Розен и др.).

Опубликованный в 1980 г. библиографический труд Дж. Роренкемпера реферирует сотни критических статей, рецензий, книг, посвященных Дос Пассосу, напоминая, сколь значимую роль писатель играл не только в литературной, но и в общественной жизни своей страны.

Русская судьба Дос Пассоса: второе рождение

«Советский фактор» сыграл значительную роль в творчестве Дос Пассоса, в его идейных исканиях. В восприятии Дос Пассоса в истории нашей страны рельефно очерчивается три этапа: взлет, падение, новый взлет.

Дос Пассос был первым из писателей «потерянного поколения», проложившим дорогу к нашему читателю еще в 1920-е годы. Как и многие радикалы 1920-х годов, Дос Пассос заинтересованно следил за ходом «советского эксперимента». Не желая ничего принимать на веру, он стремился все увидеть своими глазами.

Впервые он приехал в Советскую Россию в 1921 г. Дос Пассос весьма осторожно высказывался о новом режиме Грузии, куда только что были введены войска 11-й армии, полагал, что Западу необходимо помочь голодающим в Поволжье, чтобы Россия мог-

ла направить свои усилия на «созидание новой цивилизации». Он с похвалой отзывался о борьбе с неграмотностью. Но его напугали репрессивный аппарат ВЧК, жестокая судебная-карательная система и невыносимое «отсутствие безопасности» населения.

В 1928 г. в канун «великого перелома» интерес к «советскому эксперименту» вторично привел его в нашу страну. Дос Пассос пробыл в России несколько месяцев, посетил Москву, Ленинград, проплыл по Волге до Астрахани, путешествовал по Северному Кавказу. Он был тепло принят нашей интеллигенцией; в нем видели «американского Горького», наиболее политически влиятельного писателя Запада, и горячо желали, чтобы он «поставил свой литературный талант на службу коммунистической доктрине». Дос Пассос, находясь в Москве, которая считалась «театральной Меккой», едва ли не ежедневно посещал театры, посмотрел много фильмов и пришел к выводу, что с точки зрения достижений в театральном искусстве (Станиславский, Таиров, Мейерхольд) и кинематографии (Эйзенштейн, Пудовкин) русские первые в мире. Он не скрывал, что использует в своем творчестве их художественные достижения, особенно принцип монтажа, разработанный Эйзенштейном. Дос Пассос полагал, что в России, несмотря на огромный ущерб, нанесенный Гражданской войной ученым и писателям, сохраняется огромный творческий потенциал.

При этом за внешне благопристойным фасадом столичного быта от него не укрылась «железная рука террора», замечал он и подспудно укоренившееся у многих людей чувство страха перед спецслужбами. Покидая Россию, Дос Пассос испытывал ощущение человека, вышедшего из тюрьмы.

В начале 1930-х годов появились переводы первых двух частей трилогии Дос Пассоса «США».

Стилевые приемы Дос Пассоса, его новаторская экспериментально-художественная методология стали предметом специальной дискуссии в СССР — «Советская литература и Дос Пассос» (Знамя. — 1933. — № 5), в которой приняли участие А. Фадеев, И. Сельвинский, Вс. Вишневский, В. Перцов и др. Появились статьи о «школе Дос Пассоса» в советской литературе. Это было время увлечения документалистикой, репортажем.

Между тем сообщения о «большом терроре» начинали все больше тревожить Дос Пассоса. С иронией относится он к тем близоруким соотечественникам, которые, посетив СССР, наивно уверовали в существование там «социалистической утопии». Убийство Кирова (1934) писатель сразу же оценил как «очередную конвульсию того саморазрушительного процесса, начало которого было положено сварой между Сталиным и Троцким». Он считал, что с этого момента революционный процесс вступил в новую фазу, «термидорианскую». Начавшиеся страшные репрессии

ошеломили Дос Пассоса, обнажили перед ним террористическую суть сталинизма.

В его письмах 1935—1936 гг. обсуждается проблема целей и средств в политике. Писатель убежден, что самые гуманные идеалы не могут быть достигнуты, если они осуществляются с помощью террора и насилия. Он полагал, что некоторые «трюки», изобретенные сталинистами, взяли на вооружение Гитлер и Муссолини.

Антисталинские высказывания Дос Пассоса не остались незамеченными в России. Отношение к писателю резко переменялось. Перевод заключительной части трилогии «США», «Большие деньги», так и не состоялся. Если в 1936 г. в советской прессе еще было напечатано несколько статей и рецензий о Дос Пассосе, то в следующем — уже ни одной. В том же году был репрессирован Валентин Стенич, друг и переводчик Дос Пассоса. В конце 1930-х годов имя Дос Пассоса в СССР уже не упоминали. За ним тянулся шлейф «рenegата», десятилетиями оставался он объектом изощренной хулы.

Лишь в 1981 г. в серии «Библиотека литературы США» вышел том Дос Пассоса с переведенными еще в начале 1930-х годов двумя первыми книгами трилогии «США». Предисловие к ним написал Я. Н. Засурский, первым начавший процесс «реабилитации» писателя.

По-настоящему освоение творчества Дос Пассоса началось лишь со второй половины 1980-х годов: был переиздан «Манхэттен» (1992), вышел сборник публицистики (1994), появился ряд публикаций из его наследия в журнале «Новое время», напечатан его трехтомник. Но, безусловно, основательное научное изучение его наследия еще впереди.

Литература

Художественные тексты

Дос Пассос Дж. Собр. соч.: В 3 т. — М., 2000—2001.

Дос Пассос Дж. 42-я параллель. 1919 / Предисл. Я. Засурского. — М., 1981. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Дос Пассос Дж. Лучшие времена. — М., 2001.

Дос Пассос Дж. Манхэттен / Предисл. Е. Салмановой. — СПб., 1994.

Dos Passos U. The Major Nontictional Prose. — Boston, 1988.

Dos Passos U. The Fourteenth Chronicle. Letters and Diaries / Ed. by T. Ludington. — N.Y., 1974.

Критика. Учебные пособия

Гиленсон Б. А. Американское кредо Джона Дос Пассоса // США. — 1996. — № 3.

Гиленсон Б. А. Джон Дос Пассос: Эволюция политической философии // Америка на пороге XXI века. — М., 1996.

Гиленсон Б.А. Джон Дос Пассос // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. — М., 2003. — Ч. 1.

Зверев А. М. Американский роман 20—30-х гг. — М., 1982.

Салманова Е. М. «Советский» Дос Пассос: Миф и реальность // Начало века. — СПб., 2000.

Carr U. S. Dos Passos. A Life. — N.Y., 1984.

Dos Passos Y. A Reference Guide. — Boston, 1980.

Dos Passos Y. A Collection of Critical Essays. — N.Y., 1974.

Pizer D. Dos Passos's USA: A Critical Study. — Charlottesville, 1988.

Wagner L. W. Dos Passos: Artist as American Austinand. — London, 1979.

ФРЕНСИС СКОТТ ФИЦДЖЕРАЛЬД: «ВТОРОЕ ЗРЕНИЕ» ПИСАТЕЛЯ

«По эту сторону рая»: «все боги умерли». — В начале 1920-х: певец «века джаза». — «Великий Гэтсби»: гибель мечты. — Трагедия писателя: американский вариант.

Мы получили в наследство два мироощущения: одно — это надежда, с которой мы рождаемся; другое — это разочарование, которое мы рано переживаем.

Френсис Скотт Фицджеральд

Фицджеральд — одно из самых звонких имен в истории литературы США. Художник редкой одаренности, он оставил несколько шедевров, и прежде всего роман «Великий Гэтсби», ставший при жизни автора классикой. Когда группа авторитетных американских критиков и литераторов составила список из 10 лучших произведений англоязычной прозы, то роман Фицджеральда получил престижное место. Его автор с первых шагов познал завидную славу. И испытал кризис на исходе творческого пути. Его личная жизнь и творческая драма отозвались в его книгах. Тот, кто бы пленен американской мечтой и вместе с тем видел ее иллюзорность, сам на закате недолгой жизни пережил «американскую трагедию» в ее специфически писательском варианте.



«По эту сторону рая»: «все боги умерли»

Юность писателя. Уроженец Сент-Пола в штате Миссури, Фицджеральд (Francis Scott Fitzgerald, 1896—1940) мог гордиться своими предками. По материнской линии он был в родстве с одним из видных американских коммерсантов. Его отец, принадлежавший к старинному, но обедневшему роду, работал простым коммивояжером. Однажды его уволили, что произвело угнетающее впечатление на 14-летнего Френсиса. Мираж утраченного богатства в дальнейшем всегда его преследовал, хотя юношеские годы его протекали в относительном достатке.

Фицджеральд учился сначала в муниципальной школе, затем в частном учебном заведении, наконец, в Принстонском университете (1913—1917 гг.), где не блистал прилежанием на ниве академических штудий, зато в полной мере реализовал художественные интересы, подвизался в студенческих литературных кружках и журналах, в самодеятельном театре, преуспевал в сочинении рассказов, пьес, либретто, музыкальных ревью. В университете он сделался усердным книгочеем, предпочитая романтиков — Байрона, Китса, По, настроения и поэтика которых были созвучны ему. Художественные увлечения Фицджеральда, занятия спортом, вечеринки слабо сочетались с необходимостью в срок сдавать экзамены.

В Принстоне Фицджеральд подружился с Эдмундом Уилсоном (Edmund Wilson, 1895—1972), проницательным критиком, чья взыскательность, безукоризненный вкус и заинтересованное внимание сыграли благодатную роль в его литературной судьбе.

Писатель и война. На последнем курсе, когда США вступили в Первую мировую войну, Фицджеральд оставляет университет, чтобы записаться в армию. Правда, в боевых действиях ему не довелось принять участия. Три месяца он тянул солдатскую лямку в учебном военном лагере в Канзасе, во взводе, командиром которого был Дуайт Эйзенхауэр, в годы Второй мировой войны Верховный главнокомандующий союзными силами в Европе, а затем президент США.

Казарменный быт и суровая армейская дисциплина определили стойкие антимилитаристские настроения молодого человека явно романтического склада. Как заметил писатель Бадд Шульберг, Фицджеральд «был оглушен взрывами, даже не побывав на фронте». Впрочем, в письмах к своему другу Хемингуэю Фицджеральд сетовал на то, что ему не довелось по-настоящему познать фронтовую жизнь.

Первый роман Фицджеральда. В 1920 г. был опубликован роман, писавшийся в военном лагере. В окончательной редакции он получил название «По эту сторону рая» (This Side of Paradise). Роман удостоился лестных отзывов критики: в одной из рецензий об авторе говорилось как о «наиболее независимом, дерзком и вызывающем явлении в американской литературе с тех пор, как в нее вошел Драйзер». От него ждали «будущих достижений». Сам Фицджеральд так вспоминал в статье «Ранний успех» о своем литературном первенце: «Этот роман, который я начал сочинять в конце войны, когда находился в армейском лагере, был моей главной ставкой. Подыскав службу в Нью-Йорке, я его забросил, но всю одинокую мою весну он непрерывно напоминал о себе, как протершаяся картонная подошва. А теперь уж было не отвертеться. Если бы я его не кончил, о моей девушке нечего было бы и думать».

Удача романа совпала со счастливой полосой в личной жизни Фицджеральда: его настойчивое ухаживание за Зельдой Сейр, кра-

сивой, избалованной девушкой из состоятельной семьи, завершилось торжественным бракосочетанием. Она отозвалась на его влюбленность лишь после того, как поклонник предстал перед ней в облике восходящей литературной звезды.

В глазах нью-йоркского бомонда чета Фицджеральдов была живым олицетворением американского успеха: сплав таланта, удачи, богатства, молодости и красоты. Фицджеральд всю жизнь любил Зельду, но отношения между супругами были сложными. Зельда сыграла весьма неоднозначную роль в его писательской судьбе.

В романе явственны автобиографические мотивы. В нем отозвались настроения молодых людей, ровесников века, ощутивших на исходе Первой мировой войны крушение традиционных ценностей, непрочность нравственных устоев, кризис устоявшегося уклада. «Я оказался на пограничной полосе между двумя поколениями, и в этом заключалось мое преимущество, хотя я и был несколько смущен таким своим положением», — вспоминал Фицджеральд. Люди его поколения пытались преодолеть свою неприкаянность, забыться в призрачном миреже гедонистических удовольствий. Фицджеральд первым очень точно уловил настроения тех, кого позднее стали называть «потерянным поколением».

Настроения этого поколения выражены в формуле: «Все боги умерли, все войны отгремели, всякая вера подорвана». В биографии главного героя, «романтического эгоиста» Эмори Блейна, просвечивают эпизоды явно автобиографического характера.

Выходец из состоятельной семьи, любимчик матери Эмори Блейн поступает в подготовительную школу, где поначалу его аристократический гонор вызывает отторжение товарищей. Уже через год он получает признание как лидер и способный спортсмен. Затем следует учеба в Принстоне, где (как и у автора романа) проявляется его литературный талант. Он печатается в университетском журнале, состоит членом элитарного клуба «Треугольник», увлекается английскими поэтами, декадентами конца века. Влюбляется. Участвует в студенческом выступлении радикального характера. Среди его приятелей — Берн Холидей, убежденный радикал, пацифист в годы войны. В его уста вложены такие рассуждения: «Я устал жить в системе, где самый богатый человек покупает самую прекрасную девушку, если он хочет ее, а художник без постоянного дохода вынужден продавать свои таланты пуговичному фабриканту... Социальная революция может поднять меня на вершину... Я ненавижу бизнес».

Со вступлением США в Первую мировую войну Эмори Блейн отправляется во Францию, но не выходит за пределы армейского лагеря.

Не в пример другим писателям «потерянного поколения» Фицджеральд, не участвовавший в боевых операциях, исключает из романа непосредственно батальные сцены. Он писал о том, что видел, лично прочувствовал.

Вернувшись в Америку, герой узнает, что матери уже нет в живых; его состояние резко сокращается. Ему приходится подрабатывать сочинением рекламы (как в свое время и автору романа). Эмори переживает любовь к Розалинде, сестре своего друга Алекса Коннейджа. Но Розалинда, видящая жизненную цель в богатстве, выходит замуж за состоятельного молодого человека.

- Розалинда — один из емких образов романа. Она первое звено в череде характерных фицджеральдовских героинь: красивых, эгоистичных, холодных, жадных до удовольствий и развлечений. Для них мерило ценности человека — его удачливость. Подобный тип мы встретим позднее в Глории («Прекрасные и проклятые»), Дейзи («Великий Гэтсби»), в Николь Уоррен («Ночь нежна»).

Отвергнутый в любви, разочарованный, Эмори Блейн пробует забыться в алкоголе. Он едет в Мериленд, там встречает Элинор, женщину страстную и эксцентричную. Их роман, исполненный «горечи и сладости», быстро иссякает. Эмори продолжает искать душевной стабильности. У него нет работы. Романист оставляет своего героя на распутье. Эмори самокритично признает: отсутствие в нем цельности, стержня и есть «главная, живая часть» его как личности. Герой итожит опыт, обретенный к 24 годам: «Я знаю себя. И это все».

Первая книга Фицджеральда хорошо раскупалась. Читатели, особенно молодые, находили в романе близкие им настроения. В романе чувствовался талант автора, и поэтому ему прощали и известную наивность, фрагментарность композиции, и стиливую неоднородность текста.

В начале 1920-х: певец «века джаза»

«Прекрасные и проклятые». Второй роман Фицджеральда «Прекрасные и проклятые» (*The Beautiful and Damned*, 1922) упрочил его писательскую славу.

В центре произведения Энтони Пэч, молодой человек, живущий в ожидании миллионного наследства от деда, ханжи и тирана. Возлюбленная Энтони Глория напоминает Розалинду из первого романа. Глорию страшит ответственность и куча детей. В романе поставлена столь волновавшая Фицджеральда проблема богатства и его нравственной цены.

Дед Энтони Адам отказывает внуку в наследстве. Молодые люди брошены на произвол судьбы; для внука это тяжелое испытание, ибо он не привык трудиться. «В эти нелегкие дни они напоминали двух золотых рыбок в аквариуме, из которого выкачана вся вода, — комментирует романист эту ситуацию. — Они были лишены возможности поплыть навстречу друг другу». Вынужденный включиться в жизненную борьбу, в финале Энтони все-таки берет верх над теми, кто пытался лишить его наследства, он учится зарабатывать, чтобы иметь право на «свой образ жизни».

«Я не сдался, я победил», — гордо заявляет герой романа. Заметно, однако, что писатель относится к нему не без доли иронии. Уже в этом романе, верный своей эстетике, Фицджеральд не высказывает прямо собственного отношения к персонажам, их поступкам. Он предоставляет читателю возможность для самостоятельного суждения. Но самим заголовком романа дает понять: богатство имеет свою оборотную сторону, за него приходится расплачиваться душевной чистотой. Этот мотив станет едва ли не ведущим в его творчестве.

Новеллистика. Постепенно нарастает критическое отношение Фицджеральда к богатым. Их негативное влияние сказывается и на судьбе самого Фицджеральда, который в начале 1920-х годов, до переезда в Европу, жил в Америке. Брак с Зельдой Сейр, которую он безумно любил и называл «единственным богом», помог ему войти в стан богатых. Чтобы находиться «на уровне», надо было, не щадя себя, зарабатывать на жизнь. С первых же шагов в литературе Фицджеральд вынужден был трудиться «на два фронта»: писать серьезные произведения в полную меру своего таланта и одновременно новеллы, адресованные массовому читателю, скроенные по шаблонам. Он публиковал их в массовых журналах «Сэтерди ивнинг пост» (Saturday Evening Post) и «Смарт сет» (Smart Set). Всего Фицджеральд написал для них около 150 новелл. Эти журналы выходили огромными тиражами, платили авторам высокие гонорары. В начале 1920-х годов Фицджеральд выпускает сборники новелл «Эмансипированные и глубокомысленные» (Flappers and Philosophers, 1920), «Рассказы века джаза» (Tales of the Jazz Age, 1922), «Все эти печальные молодые люди» (All the Sad Young Men, 1926), «Сигналы побудки» (Taps at Reveille, 1935).

О том, сколь серьезен был Фицджеральд, сколь пронзительным становилось порой социальное зрение в ранних произведениях, свидетельствует повесть «Первое мая» (May Day, 1920), в которой нарисована широкая картина послевоенной Америки. Он иронически пишет о «процветании», в то время как вернувшиеся с войны ветераны подвергаются оскорблениям: их демонстрация разогнана, и главный герой пускает себе пулю в лоб.

В целом же рассказы Фицджеральда читались в захлеб, его популярность росла, он явил образец одного из самых удачливых и высокооплачиваемых литераторов. В его новеллах господствовала атмосфера праздника, карнавала, беззаботного веселья. Состоятельная молодежь словно бросала вызов скучному прагматизму старшего поколения и всяческим пуританским табу.

На первых порах окружающим казалось, что и сам Фицджеральд разделяет подобное «карнавальное» мироощущение. Иногда он давал повод к таким умозаключениям. В 1925 г. они с Зельдой приезжают в Париж. «Тысяча вечеринок и никакой работы», — признавался Фицджеральд. Так возникла легенда о нем как о пи-

сателе — баловне судьбы, талантливом, но неглубоком, напоминающем своих героев.

Между тем писатель все с большей неприязнью относился к ценностям «века джаза». Отзываясь на «Рассказы века джаза», влиятельная газета «Нью-Йорк Уорд» писала, что в этих произведениях нередко «чувствуется рука гения», а их автор уже «перерос век джаза». Фицджеральд назвал его «самой дорогостоящей оргией». Свидетельство тому — одна из лучших его новелл — «Опять Вавилон» (Babylon Revisited).

Чарли, удачливый предприниматель, после нескольких лет отсутствия возвращается в Париж. Когда-то он здесь жил, развлекался, из-за своей беспечности потерял жену. Родственники взяли на попечение его дочь Онорию. Теперь он вспоминает то время едва ли не с отвращением. Его бывшие приятели Лорди и Дункан вызывают у него внутреннюю неприязнь. Он хочет упорядоченной жизни, семейного уюта, постоянного общения с дочерью.

В письме к известному критику Генри Менкену Фицджеральд так отзываясь о новеллах, сочиненных им ради денег: «Тот мусор, который я сочиняю для «Пост», становится мне все более отвратителен, потому я вкладываю в эти рассказы все меньше сердца». Уже в самом начале 1930-х годов, оглядываясь на безвозвратно ушедшую эпоху, он писал в статье «Отзвуки века джаза»: «...самое необузданное поколение из всех поколений, то поколение, которое в смутные годы войны еще переживало отрочество, бесцеремонно отодвинуло в сторону моих ровесников и бодро вышло на авансцену. Их девочки разыгрывали прожженных львиц. Оно подорвало моральные устои старших, но, в конце концов, раньше времени исчерпало себя... Всю страну охватила жажда наслаждений и погоня за удовольствиями».

Фицджеральд и Хемингуэй. В середине 1920-х годов после переезда Фицджеральда в Париж произошла его встреча с Хемингуэем, положившая начало их длительным дружеским отношениям. Они стали одной из интересных страниц американской литературной истории. Хемингуэй и Фицджеральд симпатизировали друг другу, хотя между ними, как часто бывает у писателей, существовало творческое соперничество. Хемингуэй ценил огромный природный талант Фицджеральда, но считал, что его друг лишен необходимой писателю самодисциплины. В дальнейшем их пути разошлись.

В знаменитой новелле «Снега Килиманджаро» (1934) Хемингуэй вложил в уста умирающего писателя Гарри такие слова: «Богатые — скучный народ. Все они слишком много пьют или слишком много играют в триктрак. Скучные все на один лад». Он вспомнил беднягу Фицджеральда и его восторженное отношение к ним. И добавлял: «Богатые — особые люди, потому что у них много денег». Суждение это, часто цитируемое, во многом все же не-

справедливо. Эволюция Фицджеральда была связана со все более критическим отношением к богатым бездельникам.

«Великий Гэтсби»: гибель мечты

В романе «Великий Гэтсби» (The Great Gatsby, 1925) проявилось то, что критики стали называть «двойным зрением» Фицджеральда — его умение обнажить изнанку успеха. Писатель обладал, по его собственным словам, способностью «одновременно удерживать в сознании две прямо противоположные идеи». Первоначальное название романа — «Среди мусорных куч и миллионеров» — указывало на тревоживший писателя контраст между богатством и нищетой.

Рассказ ведется от лица героя-повествователя. Это состоятельный молодой человек Ник Каррауэй. В центре сюжета Джей Гэтсби, личность, окруженная покровом тайны, богач, «нувориш», владелец роскошного особняка. Постепенно выясняется, что Гэтсби — участник войны, вернулся на родину без гроша в кармане и был подобран биржевым спекулянтом Вулфшिमом, который вовлек его в свои финансовые аферы. В итоге Гэтсби разбогател на нелегальной торговле спиртным (во время «сухого закона») и других махинациях. Для Гэтсби деньги — не только инструмент обретения жизненных благ, но и способ самоутверждения. Он и холодный делец, и романтик в любви.

Еще в юности Гэтсби влюбился в троюродную сестру Ника Каррауэя Дейзи, красивую, богатую, избалованную, типичную «фицджеральдовскую» женщину. Дейзи олицетворяет мир больших денег, преуспевающих верхов общества. Но Гэтсби в юные годы был беден и не мог мечтать о браке с ней. Дейзи выходит замуж за богача Тома Бьюкенена. В дальнейшем Том старается жить с «размахом, поистине ошеломительным». Это характерный для Фицджеральда тип богатея, любителя «сладкой жизни». Том холоден, высокомерен, самонадеян. У него любовница Миртл Уилсон, жена автомеханика. Дейзи, когда-то покоренная деньгами Тома, в сущности, несчастна. Гэтсби, уже ставший богатым, снова встречается с Дейзи. Его любовь не умерла. Символична сцена, когда Гэтсби, желая ошеломить Дейзи, демонстрирует ей шкаф красивого женского белья, которое швыряет к ее ногам. Но Дейзи просто не способна на чувство, она воплощение духовной скудости «порядочной» женщины из «хорошего общества».

Миртл Уилсон, любовница Тома Бьюкенена, попадает под колеса автомобиля, который ведет Дейзи. Но за это преступление приходится расплачиваться Гэтсби. Ненавидя поклонника своей жены, Том Бьюкенен уверяет мужа Миртл, что в смерти виновен Гэтсби. Тот убивает Гэтсби, а сам кончает жизнь самоубийством.

Подобная криминальная история, если рассматривать лишь внешнюю сторону сюжета, позволяет Фицджеральду создать произве-

дение, исполненное глубокого жизненного и философского смысла.

Это сказалось в многогранной психологической обрисовке Гэтсби, в котором прагматик уживается с простодушным идеалистом. Он реализовал американскую мечту: у него роскошный дом, он преуспел и завоевал право сорить деньгами. Но он же убеждается, что подобное «счастье» эфемерно. На деньги нельзя купить самое ценное — истинную любовь. Магия фицджеральдовской прозы постоянно дает о себе знать, в частности в окрашенном грустью финале романа, в своеобразном монологе Ника Каррауэя, героя-рассказчика:

«Почти все богатые виллы вдоль пролива уже опустели, и нигде не видно было огней, только по воде неярким пятном света скользил плывущий паром. И по мере того, как луна поднималась выше, стирая очертания ненужных построек, я прозревал древний остров, возникший некогда перед взором голландских моряков, — нетронутое зеленое лоно нового мира. Шелест его деревьев, тех, что потом исчезли, уступив место дому Гэтсби, был некогда музыкой последней и величайшей человеческой мечты... <...> Я подумал о Гэтсби, о том, с каким восхищением он впервые различил зеленый огонек на причале, там, где жила Дэйзи <...> ...ему, наверное, казалось, что теперь, когда его мечта так близко, стоит протянуть руку — и он поймает ее <...> Гэтсби верил в зеленый огонек, свет невероятного будущего счастья... Так и мы пытаемся плыть вперед, борясь с течением, а оно все сносит и сносит наши суденышки обратно в прошлое».

Новаторство Фицджеральда — в выборе материала, в том аспекте нью-йоркской жизни, который стал в романе объектом изображения. На рубеже веков писатели США (С. Крейн, О'Генри, Ф. Херст, Т. Драйзер, Дж. Рид) рисовали неприглядные стороны мегаполиса, мрачные трущобы Бауэри, безработных, бродяг, уличных женщин, людей, выбитых из колеи. Фицджеральд описывает богатые кварталы Нью-Йорка, районы Таймс-сквер и Централ парка. Самый материал романа имел документальную основу. Газеты пестрели светской хроникой, описывающей, как нувориши и богачи, подобные фицджеральдовскому Бьюкенену, предаются изысканным развлечениям: живописались яхты, загородные дома, пикники, приемы. Время от времени в прессе появлялись сообщения о неких загадочных персонажах, напоминающих Джея Гэтсби, которые приезжали в Нью-Йорк откуда-то с Запада, с туго набитыми кошельками.

Поэтика романа. Поставив последнюю точку, Фицджеральд писал: «Мой роман о том, как растрачиваются иллюзии, которые придают миру такую красочность, что, испытав эту магию, человек становится безразличен к понятию об истинном и ложном». Роман — свидетельство выкристаллизовавшегося мастерства Фицджеральда, его высокого вкуса и взыскательности. Художник сло

на, настаивал Фицджеральд, призван культивировать самобытный стиль. Роман — компактен. Каждая фраза, слово продуманы, взвешены. Авторская позиция реализуется не через прямые комментарии, а благодаря художественному строю романа: это отбор деталей, стиль и тональность, ритм повествования, искусно выстроенные диалоги; разнообразные языковые приемы.

Очень важен был точно выбранный угол зрения на события. В качестве повествователя выступает персонаж, в значительно большей мере свидетель, наблюдатель, чем участник событий. Это позволило читателям смотреть на происходящее не так, как герои, а находясь на более высокой точке обзора.

Фицджеральд творил в духе классической традиции. Он избрал для себя ориентиром Флобера, безукоризненного стилиста, мастера объективной манеры. Внимательно штудировал Теккерея, Толстого.

Вместе с тем, вращаясь в 1920-е годы в художественной атмосфере Парижа первых послевоенных лет, Фицджеральд отзывался и на новейшие веяния. Среди эстетически близких ему писателей были Джойс, Гертруда Стайн, Пруст. В целом его поэтика была созвучна принципам «постфлоберовского реализма», прежде всего Джозефа Конрада, одного из кумиров художников слова послевоенного поколения. Но, конечно, не только отточенная форма, но и свежесть жизненного материала притягивали Фицджеральда. В письме к Синклеру Льюису он пишет, что прочитал «Главную улицу» три раза. «Чего стоит хотя бы тот колоссальный материал, который собран в ней!» А ведь Льюиса упрекали в том, что он сочиняет «беллетризованную социологию». В письме к дочери писатель советует ей прочесть «настоящие книги» и ставит в один ряд «Братьев Карамазовых» Достоевского, «Десять дней, которые потрясли мир» Риди и «Жизнь Иисуса» Ренана. По мнению Фицджеральда, писателю надлежит «устраняться», а читатель сделает выводы на основании точно отобранных и выписанных картин и эпизодов. Принцип «отбора» был одним из коренных в его эстетике. В процессе работы над «Гэтсби» сокращения, сделанные Фицджеральдом, могли бы составить текст целого романа. Синтезируя приемы флоберовской и конрадовской манеры, Фицджеральд создал особую жанровую разновидность — лирический роман.

«Великий Гэтсби» глазами критиков. Художественно-стилевое новаторство, символика романа были оценены не сразу. Один из современников полагал, что у Фицджеральда «ум фотографа», что он «не видит ничего, кроме самого себя, и не умеет воссоздавать ситуации, которые бы отличались от его собственной».

Однако нашлись и те, кто сразу воздал должное достижению романиста. Такой выдающийся критик, как Т. С. Элиот, в письме к автору сообщал, что прочел роман, не отрываясь, три раза: он назвал его «самой увлекательной и чудесной книгой», написан-

ной в Англии и США за последние годы, «первым шагом вперед, сделанным американской литературой со времен Генри Джеймса».

Глубоким интерпретатором Фицджеральда был его преданный друг Максвелл Перкинс (Maxwell Perkins, 1884—1947), литературный руководитель нью-йоркского издательства «Скрибнерс», пестователь многих литературных дарований. Проанализировав различные эпизоды романа, Перкинс суммировал: «Не перестаю поражаться, сколько смысла у вас несет каждая фраза, какое глубокое и сильное впечатление оставляет каждый абзац. Все происходящее поэтому прямо-таки светится жизнью».

Наиболее проникательные рецензенты увидели в романе свидетельство «прихода Фицджеральда в ряды серьезных писателей». Сегодня «Великому Гэтсби» посвящено несметное количество исследований. Вышла специальная антология, суммирующая различные интерпретации романа.

Трагедия писателя: американский вариант

Роман «Великий Гэтсби» — пик творчества Фицджеральда, за которым последовал длительный кризис. Случилось то, что стало едва ли не печальной закономерностью в истории американской словесности: создав книгу, принесшую ему славу, художник переживает депрессию, упадок сил — так было с Лондоном после «Мартина Идена», с Хемингуэем после «По ком звонит колокол», с Митчелл после «Унесенных ветром», с Драйзером после «Американской трагедии», с Сэлинджером после «Над пропастью во ржи», с Дос Пассосом после трилогии «США».

Написав «Гэтсби», Фицджеральд продолжал поставлять новеллы, не всегда высокого уровня, в высокогонорарные массовые журналы. Разрыв между «Гэтсби» и следующим романом составил 9 лет. Хемингуэй, который не мог не заметить драму друга, писал: «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, что узор стерся и поблек».

Дела семейные. Некогда счастливый брак «звездной» четы начал давать трещины. Углубляющаяся семейная коллизия парализовала серьезную творческую работу Фицджеральда, человека эмоционального и ранимого. Зельда, женщина психически неуравновешенная и мало предсказуемая, неожиданно увлеклась балетом, вознамерившись стяжать лавры новой Анны Павловой. Экзерсисы у станка сменялись запоями. Зельда надеялась дебютировать в труппе Дягилева, но ей предложили место в варьете, где ставка делалась не на ее мастерство танцовщицы, а на внешние данные. Произошли и другие события: скончался отец Фицджеральда, потом его тесть, судья Сейр. Чтобы как-то отвлечься,

Фицджеральды совершили путешествие в Северную Африку. Но по возвращении Зельду пришлось поместить в клинику с диагнозом шизофрения.

«Ночь нежна». Отзвуки семейных конфликтов чувствуются в романе Фицджеральда «Ночь нежна» (*Tender is the Night*, 1934), работа над которым шла долго. В разгар его написания разразился кризис 1929 г. Иллюзии «века джаза» рассеялись. Как самокритично отметил Фицджеральд, «самой дорогой оргии в истории пришел конец». Наступили «красные тридцатые».

Роман написан рукой тонкого психолога. Фицджеральд так определил его тему: «Роман о нашем времени, показывающий крушение прекрасного человека...» Перед нами талантливая, творческая личность, плененная миром богачей.

Главный герой романа Дик Дайвер, сын священника и внук губернатора, молодой американец, стажировавшийся у самого Фрейда, одаренный психиатр, завершающий медицинское образование в Цюрихе и работающий над книгой «Психология для психиатра». Он умный, наделенный личным обаянием, верящий в «волю, настойчивость и здравый смысл». Дик заинтересовывается пациенткой Николь Уоррен, красивой молодой девушкой, страдающей острой формой шизофрении, которая явилась результатом инцеста, интимных отношений с отцом. В процессе лечения между пациенткой и врачом возникает взаимное чувство. Николь видит в Дике надежность и стабильность, которые ей так необходимы в жизни. Дик также испытывает потребность быть любимым. В конце концов он соглашается стать мужем Николь. Фактически же он «куплен» богачами, у которых выполняет и роль личного врача. Обаятельный, умный Дик — желанный гость в компании богачей, предающихся отдыху и развлечениям.

В жизнь Дика Дайвера входит новое чувство. Это Розмэри Хойт, юная девушка; она влюбилась в Дика в пору его романа с Николь. Когда они встретились вновь, Розмэри стала голливудской кинозвездой, избалованной успехами, окруженной поклонниками. Розмэри видит, что Дик иной, «красивый и замечательный». Дик Розмэри кажется воплощением его мечты. Оба они очень разные. Взаимное увлечение оказывается кратковременным.

В Николь влюблен Барбан. Он становится ее любовником, и она легко идет на развод с Диком. Красивая, богатая, самовлюбленная, она привыкла потакать своим желанием: «Чтобы Николь существовала на свете, затрачивалось немало искусства и труда, — с неожиданной для его манеры резкостью комментирует романист. — Ради нее мчались поезда по крутому брюху континента... Дымили фабрики жевательной резинки, все быстрее двигались трансмиссии у станков...»

После развода с Николь Дик непрерывно меняет места работы, мечется, не может найти себя.

Жизненная катастрофа Дика Дайвера во многом предопределена не столько внешними обстоятельствами его жизни, сколько его мягкостью, бесхарактерностью. Сам Фицджеральд так разъяс-

нял свой замысел: «Роман должен... показать идеалиста по природе, несостоявшегося праведника, который в разных обстоятельствах уступает нормам и представлениям буржуазной верхушки... Он растрчивает свой идеализм и свой талант, впадает в праздность и начинает спиваться».

1930-е годы: «Последний магнат». Последнее десятилетие в жизни Фицджеральда было тяжелым. Об этом откровенно рассказал сам писатель в нескольких очерках, которые он опубликовал под названием: «Крах» (*The Crack-Up*, 1936). Это волнующее свидетельство писателя о жизненном и творческом кризисе, о «непроглядной тьме души». В 1945 г. критик Эдмунд Уилсон выпустил новое издание сборника, дополнив его письмами писателя, отрывками из его записных книжек и архивными материалами.

Роман «Последний магнат» (*The Last Tycoon*), оставшийся незавершенным, был отредактирован и выпущен в свет в 1941 г. после смерти писателя критиком Эдмундом Уилсоном. Тема романа — жизнь Голливуда.

Сесилия Брейди, дочь видного кинопродюсера, вспоминает события прошлого. Выпускница колледжа, она во время возвращения в Голливуд в самолете знакомится с Уайли Уайтом, сценаристом Мэнни Шварцем, некогда влиятельным продюсером, и Монро Старом, партнером ее отца, Пэта Брейди. Сесилия влюбляется в Монро Стару, но тот увлечен красивой англичанкой. Когда англичанка выходит замуж, Монро Стар проявляет благосклонность к Сесилии. Это происходит в период острого конфликта Стару с ее отцом Пэтом Брейди. Конкуренты хотят устранить друг друга. Стар дает распоряжение ликвидировать Брейди и вылетает в Лондон. Но в самолете Монро Стар раскаивается в своих намерениях, однако не успевает отменить приказ: самолет гибнет в авиакатастрофе. Сесилия теряет и отца, и возлюбленного...

Прототипом Монро Стару, выписанного с большой убедительностью, был один из боссов Голливуда — Ирвинг Гальберг.

Роман, в котором отразились проблемы «красных тридцатых», показал, что художественная сила Фицджеральда не иссякла. Дос Пассос писал: «Трагично, что Скотт Фицджеральд умер, не дописав “Последнего магната”. Законченные главы вполне можно причислить к тем значительным явлениям в литературе, которые оказывают влияние на ход развития культуры вообще».

Тяжелые творческие и личные переживания не прошли для Фицджеральда бесследно. Осенью 1940 г. 44-летний писатель скончался от сердечного приступа.

Наследие писателя: «возрождение Фицджеральда». Истинное значение и масштаб дарования Фицджеральда стали открываться после смерти писателя. Были опубликованы многие рассеянные в периодике его произведения. Вышли сборники: «Автор после полудня» (*Afternoon of the Author*, 1958), «Рассказы Пэтты Хобби» (*The Pett Hobby Stories*, 1968), «Цена была высокой» (*The Price*

Was High, 1979), увидели свет том переписки (1972), книга стихов (1981).

Уже после первых публикаций из архива Фицджеральда известный поэт и драматург Стивен Винцент Бенте писал: «...Это уже не легенда, а устоявшаяся репутация, и, заглядывая в будущее, можно быть уверенным в том, что она станет одной из самых прочных литературных репутаций нашего времени».

С 1950-х годов Фицджеральд стал объектом повышенного внимания академического литературоведения США: появились серьезные исследования разных аспектов его творчества, научные биографии писателя. Стали говорить о «возрождении Фицджеральда» (Fitzgerald Revival), который прочно обрел статус классика американской литературы XX в. В 1960-е — начале 1970-х годов произошло «открытие» Фицджеральда в нашей стране. Были изданы трехтомное собрание публицистики и писем; переведены лучшие романы и новеллы.

Литература

Художественные тексты

Фицджеральд Ф. С. Избранные произведения: В 3 т. / Предисл. А. М. Зверева. — М., 1993.

Фицджеральд Ф. С. Прекрасные и проклятые. — М., 1999.

Фицджеральд Ф. С. Портрет в документах. Письма. Воспоминания / Предисл. и коммент. А. М. Зверева. — М., 1984.

Фицджеральд Ф. С. Великий Гэтсби. Ночь нежна. Рассказы / Предисл. С. Батурина. — М., 1985. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Fitzgerald F. S. The Apprentice Fiction. — N.Y., 1969.

Fitzgerald F. S. The Price Was High. — N.Y., 1979.

Fitzgerald F. S. The Notebooks of F. Scott Fitzgerald / Ed. by M. Y. Bruccoli. — N.Y., 1973.

Критика. Учебные пособия

Горбунов А. Н. Романы Ф. С. Фицджеральда. — М., 1974.

Лидский Ю. Я. Скотт Фицджеральд: творчество. — Киев, 1982.

Тернбулл Э. Ф. Скотт Фицджеральд. — М., 1981.

Bruccoli M. J. Supplement to F. Scott Fitzgerald. A Descriptive Bibliography. — Pittsburg, 1980.

Donaldson S. Hemingway Versus Fitzgerald: The Rise and Fall of the Literary Friendship. — N.Y., 1999.

F. Scott Fitzgerald. A Life in Letters / Ed. by M. Bruccoli. — N.Y., 1994.

Fitzgerald's The Great Gatsby. The Novel. The Critics. The Background / Ed. by H. D. Piper — N.Y., 1970.

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР: ДРАМЫ И ЛЮДИ ЙОКНЕПАТОФЫ

«Шум и ярость»: судьба семейства Компсонов. — Йокнепатофа: «почтовая марка родной страны». — Повесть «Медведь»: воспитание Айка Маккаслина. — Трилогия о Сноупсах: завершение саги. — Америка Фолкнера: герои, философия, поэтика.

Я верю в то, что человек не только выстоит — он победит... Поэт должен не просто создавать летопись человеческой жизни; его произведение может быть фундаментом, столпом, поддерживающим человека, помогающим ему выстоять и победить.

Уильям Фолкнер



Фолкнер — могучая и труднообозримая литературная фигура. Фолкнера называют «Достоевским XX века». Погружаясь в тайны человеческой души, он обнажает ее противоречивую, нередко парадоксальную природу, силу предрассудков, власть подсознательного.

Романы Фолкнера — это раскаленный мир яростных страстей. Своеобычны их тематика, типология героев, композиция, стилистика. Биография писателя, его творчество плотно сопряжены с американским Югом, с его особым психологическим климатом и уходящими в глубь истории социально-психологическими проблемами. Самый крупный «южный» писатель, он одновременно фигура национального и мирового масштаба.

«Шум и ярость»: судьба семейства Компсонов

«Южные» корни Фолкнера. Фолкнер (William Faulkner, 1897—1962) — уроженец штата Миссисипи, средоточия наиболее острых противоречий «глубокого Юга» (Deep South). Он родился в 1897 г. в обедневшей аристократической семье, хранившей живую память о Гражданской войне. Его прадед Уильям Фолкнер (в честь которого был назван писатель) выказал литературную одаренность и известен как автор популярного романа «Белая роза Мемфиса». Окончив школу в маленьком городке Оксфорде (штат Миссисипи), будущий нобелевский лауреат после вступления США в

Первую мировую войну весной 1917 г. записался в канадские военно-воздушные силы. Он успешно овладел летным искусством, однако, получив травму во время тренировок, в боевых действиях непосредственного участия не принимал. Возвратившись домой, переменял ряд профессий, учился в университете штата Миссисипи, в Новом Орлеане. К этой поре относятся его ранние, в целом незрелые стихотворные опыты (сборник «Мраморный фавн», *The Marble Faun*, 1924).

Фолкнера часто сопоставляют с Хемингуэем. Не в пример Хемингуэю, своему равновеликому по масштабу таланта и значимости современнику и литературному сопернику, насыщенная и яркая жизнь которого, особенно в последние годы, была на виду, — биография Фолкнера кажется внешне бессобытийной. Фолкнер жил в глуши, замкнуто, не выставлял себя напоказ, слава пришла к нему с большим опозданием. Все же он сумел опередить Хемингуэя, став на несколько лет раньше его нобелевским лауреатом. Фолкнер был человеком гордым, независимым, рано уверовавшим в свое высокое писательское предназначение. В заштатном городишке Оксфорде, где он годами безвыездно жил, бытует байка, видимо, апокрифическая. Хозяин продуктовой лавки послал писателю счет. Тот вернул его со следующей «резолюцией»: «Сейчас у меня нет денег, чтобы заплатить вам. Но когда-нибудь моя подпись на этой бумажке будет стоить больше, чем та сумма, которую я уже задолжал или еще буду должен».

Пройдя через первые поэтические опыты, Фолкнер испытал себя в прозе, опубликовав первый роман «Солдатская награда» (*Soldier's Pay*, 1926).

Его герой Дональд Мехон, американец, лейтенант британских военно-воздушных сил, возвращается домой в родную Джорджию искалеченным, страдая слепотой и провалами памяти; не менее безжалостна и моральная травма, нанесенная ветерану. Отчуждение в собственной семье, безразличие окружающих, измена невесты — такова полученная им «награда».

В этом романе Фолкнер по-своему выразил настроения «потерянного поколения». В нем также заметны следы разнородных литературных влияний. Не имел особого успеха и второй роман Фолкнера «Москиты» (*Mosquitoes*, 1927).

В начале пути Фолкнеру посчастливилось обрести наставника в лице Шервуда Андерсона. Он дал путевку в большую литературу этому «деревенскому парню» и сказал пророческую фразу: «Все, что вы знаете, это маленький клочок земли, там, в Миссисипи, откуда вы вышли. Впрочем, этого уже достаточно».

Композиция и стилистика. Напутствие Андерсона оказалось провидческим. Свою тему и стиль Фолкнер стал нащупывать уже в романе «Сарторис» (*Sartoris*, 1929), но большим, оригинальным

мастером проявил себя в романе «Шум и ярость» (The Sound and the Fury, 1929). Его выход — вежа в истории литературы США. Это было любимое произведение Фолкнера. Западная критика сравнивает этот роман с «Улиссом» Джойса. Заготовок романа вырос из строки шекспировского «Макбета»: «Жизнь — это история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости». И действительно, романский мир под пером Фолкнера предстает пронизанным «шумом и яростью».

Тема романа — процесс разрушения и вырождения аристократической семьи, некогда состоятельной, а затем обедневшей. Но значение его выходит далеко за рамки семейной истории. Герои романа, как обычно у Фолкнера, люди одержимые, в чем-то ущербные, почти все с аномальной психикой.

Отец семейства Компсон страдает алкоголизмом; его жена Кэролайн агрессивна, постоянно раздражена семейными неурядицами.

Трагически складывается судьба четырех детей. Дочь Кэдди беременна от случайной связи с неким немолодым человеком. Чтобы у ребенка был отец, Кэдди выходит замуж за преуспевающего банкира. Но как только муж узнает, кто отец ребенка, незамедлительно разводится с Кедди. Сын Квентин — шизофреник, недолго проучившись в Гарвардском университете, кончает жизнь самоубийством. Другой сын Бенджи — глухонемой идиот, совершил насилие над девочкой-подростком и был упрятан в закрытую психиатрическую клинику. Третий сын Джейсон — лавочник, одержимый стяжательством.

Писатель взял на вооружение совершенно неожиданную композиционную структуру, а также восходящий к Джойсу прием «потока сознания» (stream of consciousness).

«Шум и ярость» — самый сложный из всех романов Фолкнера. Он состоит из четырех частей. Первая часть — это рассказ идиота Бенджи; вторая — рассказ Квентина; третья — рассказ Джейсона. Четвертая часть — повествование от лица черной служанки Дилси. Внутри частей, особенно в первых двух, воспоминания перемешаны с реальными событиями.

Роман Фолкнера — нелегкое чтение. Впечатляют не только события, но и форма их подачи. Перед нами не привычное «линейное» повествование — хронологическая последовательность в нем нарушается. Роман — это прерывистые, субъективные, перетасованные во времени экскурсы в прошлое, внутренние монологи, вспышки памяти главных персонажей. Действительность дана через их «призмы», субъективное восприятие.

Рассказ Бенджи начинается 7 апреля 1928 г.; в этот день он находился под присмотром своего черного слуги Ластера. Большую часть дня Бенджи предается беспорядочным воспоминаниям, относящимся к его детству, к сестре Кэдди, к которой он испытывает влечение. Образы и сцены слабо между собой «состыкованы»: вечером накануне Нового года Бенджи ждет во дворе прихода Кэдди; играет около реки с Кэдди; вызы-

вает удивление Кэдди, поцеловав ее любимого человека; грустит, узнав, что Кэдди выходит замуж и покидает дом; и т. д.

Рассказ Квентина относится ко 2 июня 1910 г., дню его самоубийства. Подробно фиксируются мельчайшие детали. Герой просыпается в своей комнате в Бостоне от звука будильника. Во время поездки по Бостону на автомобиле вспоминает свою сестру Кэдди, только что вышедшую замуж за Герберта Хеда. Не без иронии думает о том, что родители продали часть фамильного надела, чтобы на вырученную сумму оплатить его пребывание в Гарварде, где он нерадив в учебе. Попадает в полицейский участок, откуда его вывозят университетские приятели. Отправляется на пикник, где неожиданно предается грустным воспоминаниям: он был унижен Дальтоном Эмсоном, любовником сестры. В расстроенных чувствах ввязывается в драку с другом Джеральдом, который допускает оскорбительные высказывания в адрес женщин. Их разбирают. Квентин возвращается в свою комнату и, дождавшись наступления темноты, выбрасывается из окна.

Рассказ Джейсона относится к 6 апреля 1928 г. Узнав, что его племянница по имени Квентина прогуливает школу, он приходит в ярость; только вмешательство служанки Дилси предотвращает избивание девочки хлыстом. Джейсон гонит Квентину в школу, а сам возвращается в магазин, где его ожидает письмо Кэдди. Джейсона возмущает то, что родители зря потратили деньги на учебу нерадивого Квентина; что отец пьет. После развода Кэдди рухнули его надежды получить хорошее место в банке Герберта Хеда, ее бывшего мужа. За завтраком Джейсон обсуждает с матерью незавидное финансовое положение семьи, тщательно скрывая, что часть денег он взял себе. В это время он замечает Квентину, которая сошлась с одним из артистов бродячего театра. Устремляется за ней в погоню, но не настигает.

События, происходящие два дня спустя, 8 апреля 1928 г., даны через восприятие Дилси, черной служанки в доме Компсонов. Выясняется, что Квентина украла сбережения Джейсона. Тот обращается в полицию с требованием арестовать Квентину, но, не добившись результата, сам отправляется на поиски племянницы и ее любовника. Добравшись до бродячего театра, он не находит там беглецов. В глубоком отчаянии Джейсон возвращается домой. В этот же день Дилси ведет слабоумного Бенджи в церковь, где они оба слушают пламенную проповедь священника...

Трагический удел детей Компсонов обозначил одну из основных тем творчества Фолкнера — упадок южной аристократии. В этом и некоторых других ранних романах («Москиты», «Сарторис») наметился глубинный для писателя мотив: контраст между романтическими легендами и мифами «старого» Юга и современностью.

Роман «Шум и ярость», поначалу не всеми верно понятый и оцененный¹, оказался смелым и плодотворным экспериментом. Он вобрал в себя новаторские художественные приемы, которые

¹ Роман настолько сложен, что в 1996 г. в США было выпущено специальное научное издание, которое включало глоссарий и обширный комментарий к тексту произведения, почти равный по объему самому фолкнеровскому шедевру.

получают развитие у писателя в дальнейшем. Более того, в романе проявились наиболее интересные эстетические открытия западной прозы в целом.

Йокнепатофа: «почтовая марка родной страны»

Художественный космос Фолкнера. Роман «Шум и ярость» стал для Фолкнера своеобразным стартом: он положил начало работе над серией романов (их иногда называют «черными»): «Святылище» (Sanctuary, 1931), «Свет в августе» (Light in August, 1932), «Авессалом, Авессалом!» (Absalom, Absalom!, 1936), «Осквернитель праха» (Intruder in the Dust, 1948) и др. В этих произведениях, внутренне сопряженных, проявилась самобытность фолкнеровской писательской методологии. Определились главные параметры его художественного космоса, пропитанного «южной» мифологией и фольклором, насыщенного взрывными, порой патологическими страстями, расовой ненавистью, алчностью и злобой.

Действие большинства его произведений разворачивается в созданном фантазией Фолкнера замкнутом пространстве графства Йокнепатофа (Yoknapatawpha). У него своя история, генеалогия, топография. К роману «Авессалом, Авессалом!» Фолкнер приложил карту графства Йокнепатофа: своеобразный путеводитель для литературоведов, студентов и наиболее дотошных читателей. Себя Фолкнер провозгласил «единственным владельцем и хозяином Йокнепатофы», что подчеркнуло внутреннюю тематико-эстетическую цельность его произведений.

Ученые установили, что во многом Йокнепатофа соотносится с реальным округом Лафайет, в котором долгие годы безвыездно проживал романист. Площадь Йокнепатофы — 24400 квадратных миль, главный город Джефферсон: население — 15,5 тысячи человек: примерно шестьсот персонажей действуют или упоминаются в романах и рассказах писателя. Как в других знаменитых сериях романов («Человеческая комедия» Бальзака, «Ругон-Маккары» Золя), у Фолкнера есть «сквозные» персонажи, переходящие из одного произведения в другое. Во многом «сага об Йокнепатофе» предлагает социальный срез южного общества: перед нами разнообразные группы и прослойки: аристократические семейства (Компсоны, Сарторисы, Спейны, Маккаслины, Сноупсы), финансовая знать, белые фермеры, бедняки, негры, исполщички, слуги.

Для Фолкнера Йокнепатофа — «маленькая почтовая марка родной страны», а Юг — эпицентр наиболее жгучих нравственных проблем, раздирающих Америку.

В романах Фолкнера события обычно происходят в современности, но корнями уходят в прошлое. Своеобразной точкой исто-

рического отсчета становится для Фолкнера, как и для многих «южан», Гражданская война. В его исторической концепции просматриваются очевидная ностальгия по довоенным патриархальным временам и одновременно, как правило, нескрываемая неприязнь к прагматическому, деляческому духу, привнесенному «янки», пришельцами с Севера. Социально-психологические конфликты черных и белых как наследие рабства обладают живучестью. В его романах они источник тяжелых жизненных трагедий.

«Свет в августе». Один из первых романов, лежащих в основе Йокнепатофской серии, — «Свет в августе». Романист так объясняет смысл заголовка: «В середине августа в Миссисипи бывает несколько прохладных дней, когда возникает предощущение осени, и свет как-то особенно сверкает и искрится... В нем видятся фавны, сатиры, боги». Роман синтезировал характерные содержательные черты фолкнеровской методологии: тайны, жестокость, страсти и преступления, замешанные на мучительных отношениях черных и белых, истоки которых обычно восходят к эпохе Гражданской войны.

Фолкнер писал роман в период высокого творческого подъема. В нем реализовался тезис, определявший пафос лучших его произведений: «Меня интересуют прежде всего люди, человек в конфликте с самим собой, со своими близкими, с временем, местом обитания и со своим окружением».

Как и другие романы, «Свет в августе» отличается сложной композицией, наличием нескольких сюжетных линий, которые слабо стыкуются.

Одна из героинь романа Дина Гроув, одинокая, беременная на девятом месяце женщина, без денег и вещей отправляется на поиски своего любовника Лукаса Берча, от которого ждет ребенка, в город Джефферсон. Она полагает, что он работает там на фабрике. Ей удастся узнать, что Лукас действительно находится в Джефферсоне, но под именем Джона Брауна и подпольно торгует виски. Браун дружит с Джо Кристмасом, преступником, вором, убийцей, которому и было суждено стать протагонистом романа.

Для Фолкнера Кристмас — трагический герой, над которым тяготеет рок: в нем смешаны белая и черная кровь. Это делает его изгоем. Всю жизнь мечется он между миром черных и белых. Он инстинктивно тянется к черным, но те отторгают его как «белого человека». Его дедом и бабкой были старики Хайнсы, а матерью — их дочь Милли, которая согрешила с циркачом, якобы мексиканцем. В нем же была негритянская кровь. Милли убежала с циркачом, но их догнал Хайнс. Он убил любовника, а ребенка, родившегося через несколько месяцев, поместил после смерти матери в приют. Отсюда его имя Кристмас. В пять лет его усыновила деревенская семья Макирхенов. Когда глава семейства Макирхенов, человек фанатично-религиозный, узнал, что его приемный сын связался с проституткой-негритянкой, он стал прогонять Кристмаса. Во время ссоры тот ударил его стулом и убил.

Кристмас, спасаясь от возмездия, бежит из дома родителей, прихватив деньги матери. Так кончается ранний этап его жизни. «Он шагнул с темного крыльца в лунный свет и с окровавленной головой и пустым желудком, в котором горел и бурлил хмель, вступил на улицу, протянувшуюся на пятнадцать лет».

Это дорога самоистязания и бегства от самого себя, так и не давшая ему избавления. Наконец, Кристмас обосновывается в Джефферсоне, в заброшенной хижине, рядом с домом белой уже немолодой женщины, мисс Джоанны Бердек. Та пробует подкармливать своего нового соседа. Поначалу Кристмас воспринимает это как должное, но потом в нем вспыхивает обида. Ее отношение начинает казаться ему оскорбительным. Он полагает, что она хочет спасти его как нищего «ниггера». Пытаясь избавиться от комплекса униженности, Кристмас насилует мисс Бердек. Через некоторое время она приходит к нему сама. Их связь длится почти три года. Женщина испытывает неудержимую страсть к Кристмасу и всеми силами пытается удержать его. Однажды она сообщает ему, что не может родить в силу возраста. Какое-то время они не видятся. Когда Бердек опять заманивает Кристмаса к себе, между ними возникает ссора: Джоанна направляет на него старый кремниевый пистолет, он дает осечку. Тогда Кристмас жестоко ее убивает, дом поджигает. Через неделю его арестовывают, по дороге в суд он бежит, прячется в доме священника Хаймауэра. Там его находят и убивают.

Перси Гримм. Фолкнер не раз говорил о неприязни к политике, в которой видел нечто своекорыстное и конъюнктурное. Подписал лишь одну декларацию: в защиту республиканской Испании. Но, как и большинство художников слова, обладал острым социальным зрением. Он первым в литературе США дал образ американского фашиста. Это капитан национальной гвардии Перси Гримм из романа «Свет в августе». Он расист, «ура-патриот», беспрекословно верующий в «белое превосходство», ненавидящий черных. Именно Перси Гримм вдохновитель линчевания и кастрации Джо Кристмаса. Он также и герой одноименного рассказа.

Перси Гримм — фашист американского, «южного» образца, у которого определенные отличия от нациста европейского. У него антинегритянская закваска, у гитлеровца антисемитская. Символы веры для Перси Гримма — это порядок, сила и мужество. Он не только вызывает трепет у опасных обывателей в Джефферсоне, но и уважение. Он один из влиятельных и признанных лидеров в этом городе. За ним авторитет власти.

«Авессалом, Авессалом!». Роман «Авессалом, Авессалом!» — важное звено йокнепатофской серии. В нем, как и во многих других романах Фолкнера, просматривается второй философско-аллегорический план, а его содержание представляет собой своеобразную переработку библейского сюжета. Название произведения отсылает к библейской легенде об Авессаломе — сыне царя

Давида, который попытался свергнуть отца, что стоило ему жизни.

В романе прослеживается жизненная история бедняка Томаса Сатпена, который благодаря темным махинациям становится богачом, плантатором и рабовладельцем. Эта история изложена несколькими рассказчиками, главный из которых Квинти Компсон.

О Томасе Сатпене сообщено, что он родился в 1807 г. в Западной Виргинии, в 14-летнем возрасте уехал на Гаити. Он человек волевой, безжалостный, одержимый жадной обогачения. Люди для него всего лишь средство достижения целей.

На Гаити Томас женится на Юлалии Бон, дочери плантатора, от которой у него родится сын Чарльз. Однако узнав, что у Юлалии есть примесь негритянской крови, он бросает семью, убежденный, что это обстоятельство станет помехой для осуществления его амбициозных намерений. Через какое-то время он появляется в Америке в графстве Йокнепатофа, скупает у местного индейского племени сто акров земли, создает плантацию и строит роскошный особняк. Желая проникнуть в среду местной аристократии, Сатпен женится на Эллен Колдфилд, девушке из весьма уважаемой семьи; от этого брака у него двое детей: Генри и Юдит.

Писатель дает понять: зло влечет возмездие. Оно приходит из прошлого в лице Чарльза Бона, сына Сатпена от первого брака. Случилось так, что в Миссисипском университете Чарльз подружился с Генри Сатпеном, своим сводным братом. Приехав в гости к Томасу Сатпену, Бон влюбляется в свою сводную сестру Юдит и намерен жениться на ней. Сатпен готов примириться с кровосмесительным браком, но не с тем, что в жилах Бона течет негритянская кровь. Это для него, зараженного расовыми предрассудками, непреодолимая преграда. Когда отец сообщает Генри, что Чарльз Бон его сводный брат, Генри уходит из дома.

Начинается Гражданская война. Братья остаются в живых. Умирает Элен Колдфилд. Чарльз Бон продолжает добиваться руки Юдит. Узнав, что в Боне также течет негритянская кровь, Генри, зараженный расовыми предрассудками, унаследовавший от отца презрение к чернокожим, убивает сводного брата и исчезает из городка.

Последующие события в романе — это цепь новых преступлений. В финале произведения объявляется убийца Чарльза Бона, сын Томаса Сатпена — Генри. Он стар, болен, долгие годы скрывался от полиции. Генри умирает в полуразрушенном доме своего отца. Одна из заключительных сцен — пожар, символ возмездия, итог разрушительной карьеры Томаса Сатпена, «фатально обреченного и уже понесшего наказание».

Фолкнер — художник-гуманист. Он ставит в центр романа нравственно-этические проблемы. Движущими мотивами сюжета, как он полагает, являются «любовь, деньги и смерть». Насилие и преступления, обильно присутствующие в этом и других его романах, вызывают его осуждение. Писатель не может мириться с нарушением норм человечности.

Задаваясь вопросом, является ли Томас Сатпен «совершенно извращенным человеком», или его нужно жалеть, писатель отвечает: «На мой взгляд, его надо жалеть. Он не извращенный человек — он аморален, он жесток, он абсолютно эгоцентричен... Нам надо жалеть каждого, кто игнорирует человека, кто не верит, что принадлежит к семье человеческой. Сатпен не верит в это... Человек должен принадлежать к семье человеческой, должен нести свою часть ответственности за семью человеческую».

Фокус писательского внимания у Фолкнера — человеческое сердце, его тайна, «переплавленная в тигле искусства». Романист — прежде всего психолог и одновременно философ, моралист, историк.

Повесть «Медведь»: воспитание Айка Маккаслина

Своеобразие художественного мировоззрения и философии Фолкнера счастливо воплотилось в повести «Медведь» (*The Bear*, 1942).

Продолжая традиции Купера и Мелвилла, писатель ставит «вечную» проблему столкновения человека с природой, первозданность которой гибнет под напором разрушительной «цивилизации».

Сюжет и поэтика. Сюжет повести, действие которой происходит в 1880-х годах, внешне незамысловат: охота на медведя. Главный герой, 16-летний Аик Маккаслин, наследник одного из старинных семейств графства Йокнепатофы, взят взрослыми охотиться на лесного великана по кличке Старый Бен. В течение нескольких лет его безуспешно выслеживают и в конце концов убивают.

На фоне «малой прозы» Фолкнера «Медведь» выделяется яркой художественной выразительностью. Врезаются в память образы дремучей чащобы; сцены погони и схватки с лесным великаном; подробности быта охотничьего лагеря; колоритные фигуры охотников; точно выписанные повадки гончих собак. Лес, могучий, древний, таинственный, живущий своей особой жизнью, еще не побежденный хищническими порубками, олицетворяет Природу. Лесные пейзажи — одно из самых впечатляющих достижений Фолкнера-художника.

Символично-философский план. За конкретными перипетиями и деталями сюжета скрывается символично-философский план. Когда 14-летний мальчик Аик Маккаслин убивает своего первого оленя, Сэм Фазерс, его наставник, мажет ему лицо оленьей кровью. Это обряд «торжественного посвящения»: подросток становится взрослым. Внутренняя тема повести — процесс мужания, вхождение молодого человека в мир взрослых, столкновение с суровыми жизненными реальностями. Охотничий лагерь становится для Айка школой жизни. Он учится ориентироваться в лесной глухомани, выслеживать дичь, определять повадки зверя, готовить пищу,

метко стрелять. Айк Маккаслин — «естественный человек», воспитание которого происходит вне привычных условий цивилизованного общества. Но юный герой учится, и это самое существенное, сострадать, будучи свидетелем смерти собаки Льва, гибели Старого Бена и тихой кончины своего доброго друга и наставника Сэма Фазерса.

В финале повести Айк опять приходит в лес. Прошло много лет. Когда-то этот лес казался ему вечным, теперь перед ним «обреченная на гибель глушь». Цивилизация наступает, люди «обгрызают глушь с краев», «обкрамсывают плугами и топорами». В сердцевицу леса пробивается железнодорожная ветка.

«Дикая природа для меня, — говорил Фолкнер, — это прошлое, откуда выпестовался человек. Медведь — символ такого прошлого и тех его начал, которые сами по себе не злы, поскольку неотделимы от человеческого сердца».

Трилогия о Сноупсах: завершение саги

Замысел трилогии о Сноупсах возник в 1920-х годах. Трилогия, включающая романы «Деревушка» (*The Hamlet*, 1940), «Город» (*The Town*, 1957) и «Особняк» (*The Mansion*, 1959), — это завершение «саги о Йокнепатофе».

В основе трилогии — история возвышения семейства Сноупсов, новых хозяев на Юге. Точка отсчета — 1890-е годы, когда Сноупсы появляются в маленькой деревне Французская балка, неподалеку от Джефферсона, центра графства. Почти все земли в этой местности находятся в руках Билли Уорнера, сельского богача. Сноупсы начинают методично «таранить» оборону Уорнера. Их ударная сила — Флем Сноупс, центральная фигура трилогии, который поначалу устраивается в лавку Уорнеров приказчиком, затем занимается ростовщичеством и другими прибыльными махинациями. Самая дальновидная афера Флема — брак с дочерью Уорнера Юлой: он небескорыстно «прикрывает ее позор», внебрачную беременность. Это чисто финансовая сделка. Флем — импотент (деталь многозначительная), Юла же — олицетворение цветущей плоти.

Флем Сноупс. Флем как социальный тип — художественное открытие Фолкнера. Писатель точно нашел внешний облик Флема: он неказист, немногословен, вечно жует табак, ходит на «белесого, всеядного, хотя и неядовитого жука». Начисто лишен человеческих чувств. Единственная пружина всех его поступков — ненасытная алчность. Он — глава целого клана своих родственников, хищников, больших и малых Сноупсов. Их Фолкнер сравнивает с термитами, крысами. Все они, и прежде всего Флем, представляют в концентрированном виде социально-психологическое явление — сноупсизм. Его основа — абсолютная беспринципность, аморальность, всепоглощающая страсть к накопительству.

Флем внедряется в экономическую жизнь Джефферсона. Узнав, что его жена Юла — любовница Манфреда де Спейна, потомка знатного плантаторского рода, Флем это обстоятельство ловко использует к собственной выгоде: становится вице-президентом банка, возглавляемого де Спейном. В конце концов де Спейн уступает Флему и президентское кресло в обмен за право спать с Юлой. Мучаясь от сознания того, что она стала разменной монетой в позорной сделке, Юла кончает жизнь самоубийством. Ее дочь Линда уезжает в Нью-Йорк, а Флем еще более укрепляет свои позиции, переехав в особняк де Спейна.

Заключительный том трилогии «Особняк» — свидетельство не только зрелости и мастерства Фолкнера-художника, но и остроты его социального зрения.

Флем становится безраздельным хозяином в особняке де Спейна. Похоже, никто не посягает на его благополучие. Но писатель и в этом романе напоминает: зло, олицетворенное в ненасытной алчности и бездушии Флема, оказывается отмщенным. Жизнь сталкивает Флема с его дальним родственником, нищим фермером Минком. Когда-то Минк выпустил свою корову на луг фермера Хьюстона, надеясь еще и получить хорошего теленка от хьюстоновского быка. Хьюстон подал за это на Минка в суд, который наложил на того денежный штраф. Темный, забитый Минк в отместку убивает Хьюстона, за что приговаривается к 25 годам каторжных работ. Минк надеялся, что богатый родственник Флем вытащит его из тюрьмы, но тот, как и следовало ожидать, не пошевелил и пальцем. Выйдя на свободу, Минк, считая Флема виновником своих несчастий, вооружившись, что не случайно, пистолетом, данным ему Линдой, дочерью Флема (многозначительная деталь), проникает в кабинет ее отца и убивает его.

Критика обратила внимание на появление в романе заметно романтизированной фигуры Линды, коммунистки, участницы войны в Испании. Там гибнет ее муж, скульптор Бартон Коль. Линда, работавшая на санитарной машине, оглохла после контузии. Коммунисты, бегло упоминаемые в романе, предстают как фанатики-одиночки, оторванные от реальности. Мотив глухоты Линды обретает в этом плане символическое значение.

Слава. В отличие от своего современника и соперника Хемингуэя Фолкнер познал славу с известным опозданием. Она пришла к нему из Франции: французские писатели-экзистенциалисты, прежде всего Сартр и Камю, признали в нем родственную душу. В 1939 г. его избирают в Национальный институт искусства и литературы, а 11 лет спустя он получает медаль Хоуэллса. В том же 1950 г. (опередив Хемингуэя) Фолкнер, четвертый американец, становится лауреатом Нобелевской премии по литературе «за выдающийся самобытный творческий вклад в развитие современного американского романа». После присуждения Нобелевской премии Фолкнер совершил ряд зарубежных поездок. В беседах со сту-

дентами университета в Нагано (Япония), а также в серии интервью в 1950-х годах он прокомментировал свои литературно-эстетические и философские позиции, разъяснил замыслы отдельных произведений. Франция награждает его орденом Почетного легиона. Американские критики начинают писать о Фолкнере как о самом выдающемся современном стилисте.

В 1955 г. Фолкнер получает Пулитцеровскую премию по литературе за исполненный антивоенного пафоса роман «Притча» (A Fable). Его приглашают в качестве «писателя на кафедре» вести семинары в Виргинском университете. В 1962 г. к многочисленным знакам признания добавляется золотая медаль Национального института искусств и литературы.

В начале 1950-х годов в США развернулось широкое движение против сегрегации черных. Негритянская проблема всегда заботила Фолкнера: южанин, постоянно проживавший в штате Миссисипи, он видел эту проблему во всей ее сложности, изнутри. Взаимоотношения черных и белых — тема, играющая огромную роль в его романах. Сочувствуя неграм (о чем говорит его известный роман «Осквернитель праха»), писатель не был согласен с теми либералами-северянами, которые, по его мнению, плохо зная конкретную ситуацию на Юге, ратовали за ускоренную интеграцию.

...Став всемирно знаменитым, Фолкнер не менял образа жизни: в своей усадьбе занимался фермерским трудом, охотился, объезжал лошадей. Широко известен снимок нобелевского лауреата в рабочем комбинезоне с грубыми заплатами у входа в убогий сарай. Однажды, катаясь на лошади, Фолкнер упал. Последовал сердечный приступ, которого сердце писателя, подточенное неумеренным употреблением виски, не выдержало. Фолкнер скончался 6 июля 1962 г., пережив на год Хемингуэя.

Америка Фолкнера: герои, философия, поэтика

Америка Фолкнера «населена» сотнями героев. Как правило, они люди странные, нередко одержимые неутоленными страстями. Сюжеты фолкнеровской прозы, что типично для «южан», зачастую имеют криминально-детективную основу. Они обнажают психические отклонения, преступления, извращения. Это давало основание ряду критиков на первых порах упрекать писателя в том, что он представлял чуть ли не искаженную картину Америки.

Гуманизм. Однако высвечивая «темное» в психике человека, Фолкнер сострадал своим героям и верил в торжество добра. В лаконичной и емкой Нобелевской речи он говорил: «Я отказываюсь принять конец человека. Верю в то, что человек не только выстоит — он победит. Он бессмертен не потому, что только он один среди живых существ обладает неизбывным голосом, но потому,

что обладает душой, духом, способным к состраданию, жертвенности и терпению. Долг поэта, писателя состоит в том, чтобы писать об этом...» Далее шли высокие слова о миссии художника: «Поэт должен не просто создавать летопись человеческой жизни: его произведение может стать фундаментом, столпом, поддерживающим человека, помогающим ему выстоять и победить».

Литературные традиции. В творчестве Фолкнера преломились разнообразные импульсы, литературные, философские, эстетические влияния, которые органично и оригинально им усваивались и перерабатывались. Источниками, питавшими его художественную методологию, были Библия, сочинения Шекспира, Диккенса, Флобера, Толстого. В числе его любимых книг «Братья Карамазовы»: их автор в философско-эстетическом плане был особенно близок Фолкнеру; с ним его сравнивали. Важен был для Фолкнера и опыт Бальзака — создателя огромной фрески — «Человеческой комедии». Нечто подобное на специфическом «южном» материале создал и Фолкнер в «Саге об Йокнепатофе».

Философская основа. Как истинный американец Фолкнер не питал специального интереса к теоретическим концепциям. Тем не менее в его произведениях можно обнаружить то прямые, то скрытые идеи различных философских школ. Интуитивизм Бергсона, воспринятый Фолкнером в интерпретации Уильяма Джеймса, нашел отражение, в частности, в повести «Медведь».

В творчестве Фолкнера дает о себе знать и экзистенциалистское мироощущение. Идеи Сартра и Камю, пропагандистов Фолкнера во Франции, отвечали жизненной философии автора «Шума и ярости», который остро ощущал трагизм человеческого удела, одиночества индивида в хаотическом мире, его подчинение темным иррациональным страстям. При этом Фолкнеру были ближе психологизм и художественная методология Камю, нежели холодноватая рассудочность Сартра. Однако однозначно отнести Фолкнера к писателям-экзистенциалистам было бы неверно. Главным для Фолкнера было проникновенное ощущение жизни, характеров, коллизий как данности, а не иллюстраций философских теорий.

Фолкнер — художник сложный и противоречивый. Видимо, малопродуктивен был спор сторонников двух точек зрения: тех, кто провозглашают его реалистом, и тех, для кого он модернист в «чистом виде». Трудно доказуем и тезис о том, что, начав как модернист, Фолкнер прошел «путь к реализму». Фолкнер творил, не задумываясь о литературоведческих дефинициях. В его творчестве соединялись черты реализма, модернизма, натурализма, символизма, романтизма.

Поэтика. Смысл фолкнеровских произведений не может быть понят вне учета особенностей его стилистики. Для нее обычно «сосуществование» бытовой достоверности с повышенной романтической выразительностью, отходом от привычного жизнеподо-

бия. Отдельные ситуации, эпизоды, образы, сюжетные «ходы» обретают аллегорический, притчевый смысл. Поэтому произведения Фолкнера вызывают достаточно широкий «разброс» критических точек зрения. В США, например, издан сборник критических работ о повести «Медведь», в котором представлено более десяти различных интерпретаций произведения.

Герои Фолкнера обычно статичны. Они не развиваются, не меняются по ходу действия. Реализуются заложенные в них изначально «генетические» качества. Эти качества даются в концентрированном, «сгущенном» виде: герои вырастают до уровня символов. Так, в трилогии о Сноупсах дочь Флема — воплощение цветущей женской плоти; сам Флем — алчности; бедняк Минк — слепого озлобления, порождения нищеты; Линда — жертвенности, фанатической преданности идее. Выразительны и фолкнеровские детали: шляпа, крошечная бабочка Флема, который не перестает жевать «пустоту». Характеристикой его героев часто служит прием «биологизации» персонажей, подчеркивания в них животного начала: Минк сравнивается с ядовитой змеей, Флем — с пауком.

Чтение Фолкнера — непростое занятие. Стилистика его романа многопланова, многослойна. Иногда нить повествования ведет не автор, а один или даже несколько рассказчиков. Событие предстает с разных точек зрения, в разных психологических измерениях. Происходит смещение временных пластов, как в романе «Шум и ярость».

Концепция времени. Своеобразие Фолкнера в его концепции художественного времени. События в его произведениях разворачиваются обычно в промежутке между 1920.—1940-ми годами. При этом делаются широкие экскурсы в предысторию событий и героев, зачастую вплоть до начала XIX в. Для Фолкнера нет понятия «было»; только понятие «есть». Концепция времени тесно связана с концепцией человека. Человек «аккумулирует» прошлое, историю. «Человек — это сумма климатов, в которых ему приходится жить»; «Время — это текучее состояние, которое обнаруживает себя не иначе как в сиюминутных проявлениях индивидуальных лиц», — утверждает Фолкнер.

Язык и стиль. Мировидение Фолкнера выражено в его стиле, языке, синтаксисе. Фолкнеровская фраза многоступенчата, у нее долгое дыхание.

Некоторые описания «перерастают» в поэтические отступления, в которых слышится взволнованный голос писателя. Таков, например, финал романа «Особняк»: «Теперь он уже мог рискнуть, ему даже захотелось дать ей полную волю, пусть покажет, пусть докажет, на что она способна, если постарается как следует. И в самом деле, только он об этом подумал, как сразу почувствовал, что тот Минк Сноупс, которому всю жизнь приходилось му-

читаться и мотаться зря, теперь расплзается, расплывается, растекается легко, как во сне; он словно видел, как он уходит туда, к тонким травинкам, к мелким корешкам, в ходы, проточенные червями, вниз, в землю, где уже было полно людей, что всю жизнь мотались и мыкались, а теперь свободны, и пускай теперь земля, прах, мучается и страдает, и тоскует от страстей, и надежд, и страха, от справедливости и несправедливости, от горя, а люди пусть лежат себе спокойно, все вместе, скопом, тихо и мирно, и не разберешь, где кто, да и разбирать не стоит, и он тоже среди них, всем им ровня — самым добрым, самым храбрым, неотделимый от них, безмянный, как они: как те, прекрасные, блистательные, гордые и смелые, те, что там, на самой вершине, среди сияющих видений и снов, стали вехами в долгой летописи человечества, — Елена и епископы, короли и ангелы-изгнанники, надменные и непокорные серафимы».

Проза Фолкнера требует неторопливого в нее погружения. В его тексте много явных и скрытых библейских цитат, аллюзий, ассоциаций с историческими событиями, которые нуждаются в расшифровке, комментировании.

Искусство рассказчика. В статье, посвященной памяти Фолкнера, Дос Пассос точно уловил суть его эстетики. «Воздействие Фолкнера сравнимо с переливанием крови. Это особый дар сельского рассказчика былых времен, позволявший ему управлять своей необузданной красочной фантазией, изображать кровавые события, замешанные на грубоватых психологических коллизиях с такой беспощадностью, словно речь идет об обитателях психиатрической клиники; все это заключено в форму многословных историй, изложенных умелым рассказчиком. И истории эти пленяют вас вне зависимости от того, верите вы им или нет».

Сгущая краски, прибегая к мелодраматическим ситуациям, к гиперболизации чувств и страстей, Фолкнер тем не менее не оставляет у читателя ощущения психологической недостоверности изображаемого. «Правда и энергия, с какими воссозданы эти подлинные люди, с их плотью и кровью, с их страстями — продолжает Дос Пассос, — результат того, что писатель рисует их то сочувственно, то с улыбкой, а то с опаской... Больше всего меня привлекают у Фолкнера детали, его неповторимая наблюдательность, его способность строить повествования из сырого материала своих фантазий».

Наследие Фолкнера в критике. Признание к Фолкнеру, как подчеркивалось, пришло из-за океана, из Франции. В США серьезная критика по-настоящему заинтересовалась Фолкнером после присуждения ему Нобелевской премии. С момента кончины писателя начался настоящий поток исследований и публикаций, с ним связанных. В настоящее время «фолкнериана» — одна из самых богатых ветвей американского литературоведения.

В России долгое время Фолкнер был почти неизвестен. Случайные упоминания о нем носили, как правило, резко негативный характер: его называли «декадентом», певцом «патологии» и «буржуазного распада». Началом серьезного подхода к писателю стала статья Р. Орловой и Л. Копелева «Ад на земле и Уильям Фолкнер». Затем был перевод романа «Особняк», а впоследствии двух других частей трилогии о Сноупсах («Деревушка», «Город»). Они несколько прямолинейно характеризовались как свидетельство эволюции Фолкнера от модернизма к реализму и углубления социально-критических мотивов в его творчестве. В дальнейшем были переведены все основные произведения Фолкнера, в том числе «черные» романы 1930-х годов, вышло его 6-томное собрание сочинений (1985), появились серьезные исследования (Н. А. Анастасьева, А. Н. Николюкина, А. К. Савуренок, В. М. Толмачёва и др.).

Литература

Художественные тексты

Фолкнер У. Собр. соч.: В 6 т. / Предисл. П. Палиевского. — М., 1985—1987.

Фолкнер У. Когда я умираю. Свет в августе. — М., 1999.

Фолкнер У. Пестрые лошади / Сост. и предисл. А. Н. Николюкина. — М., 1990.

Фолкнер У. Сарторис. Медведь. Осквернитель праха / Предисл. Б. Грибанова. — М., 1973.

Фолкнер У. Статьи. Речи. Интервью / Сост. и предисл. Ю. Палиевской. — М., 1985.

Фолкнер У. Собрание рассказов / Подг. текста А. Зверева. — М., 1978.

Faulkner W. Selected Letters. — N.Y., 1977.

Faulkner W. Uncollected Stories. — N.Y., 1979.

Faulkner W. Early Prose and Poetry. — N.Y., 1962.

Faulkner W. Essays. Speeches and Public Letters. — N.Y., 1965.

Критика. Учебные пособия

Анастасьев Н. А. Фолкнер: Очерки творчества. — М., 1976.

Грибанов Б. Т. Фолкнер. — М., 1976. — (Сер. «ЖЗЛ»).

Николюкин А. Н. Человек выстоит: Реализм Фолкнера. — М., 1988.

Сартр Ж. П. О романе «Шум и ярость». Категория времени у Фолкнера // *Вопр. лит.-ры.* — 1986. — № 9.

Савуренок А. К. Романы У. Фолкнера 1920—1930-х гг. — Л., 1973.

Уильям Фолкнер: Библиограф. указ. / Сост. П. М. Левидова; вст. ст. В. И. Бернацкой. — М., 1979.

Blotner Y. Faulkner. Biography. — N.Y., 1974. — Vol. 1, 2.

Ford M., Kincaid S. Who's Who in Faulkner. — Louisiana Univ. Press, 1969.

The Cambridge Companion to William Faulkner. — Cambridge, 1995.

Williamson Y. William Faulkner and Southern History. — N.Y., 1993.

ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ: «ПРОСТАЯ ЧЕСТНАЯ ПРОЗА О ЧЕЛОВЕКЕ»

Становление художника: от Оук-Парка до Парижа. — «И восходит солнце»: «потерянное поколение» и его герои. — «Прощай, оружие!»: заря мировой славы. — Годы в Ки Уэсте: время исканий. — Испания: «момент истины». — «По ком звонит колокол»: «я един со всем Человечеством...» — Кубинские годы: недолгое счастье старика Сантьяго. — Кредо мэтра: «все о себе в своих книгах». — Архив, публикации, критика: Хемингуэй продолжается. — «Русский Хемингуэй»: единство эстетики и этики.

Задача писателя неизменна. Сам он меняется, но задача остается та же. Она всегда в том, чтобы писать правдиво и, поняв в чем правда, выразить ее так, чтобы она вошла в сознание читателя частью его собственного опыта.

Эрнест Хемингуэй



Хемингуэй — это нечто большее, чем просто имя популярнейшего, любимого миллионами писателя, литературной «звезды». Это символ отточенного мастерства, гармонии, стиля. Хемингуэй — человек, спортсмен, охотник, рыболов, ветеран нескольких войн — притягивает не в меньшей мере, чем книги, им написанные. О нем слышали даже те, кто никогда не читал его сочинений.

С именем Хемингуэя прочно соединилось представление не только о книгах, образах, сюжетах, но и о личности их создателя. Загадка Хемингуэя — в особой, резкой рельефности его индивидуальности и его художественного почерка, которые оказывают поистине магнетическое действие и на людей читающих, и на людей пишущих. Американец до мозга костей, Хемингуэй большую часть жизни прожил вне родины. И местом действия многих его произведений была чужая земля: Франция, Италия, Испания. Его помнили как военного корреспондента на греко-турецкой войне, в Испании, Китае, во Франции во время Второй мировой войны. Он был символом славы, добытой трудом и талантом. Уже при жизни начали связывать книги писателя с его биографией.

В письме к литератору Роберту Кентуэллу он высказался так: «Мне хотелось бы, чтобы обо мне судили как о писателе, а не как

о человеке, который был на войне, не как о завсегдатае баров, не как об охотнике. ...Я только писатель, и пусть меня оценивают исключительно как писателя». Да, был «другой» Хемингуэй, знавший колебания, борьбу противоречивых чувств, депрессию, одиночество. Он мало кого допускал в свой внутренний мир. Читатели знакомились с уже напечатанными текстами, отмеченными завершенностью формы, «классичностью». Но сколько замыслов осталось нереализованными, набросков недописанными, осевшими в архиве писателя...

Лишь после смерти Хемингуэя миф о писателе начал существенно корректироваться. Увидели свет некоторые произведения, оставшиеся в рукописном виде, подвергавшиеся редактуре. Сегодня он предстает полнее, шире, а главное — более многогранным. И какими бы ни были увлечения Хемингуэя, только писательский труд оставался его всепоглощающей страстью. Он относился к нему с величайшей серьезностью. Был бескомпромиссно привержен принципу «писать простую честную прозу о человеке». Не поддавался преходящим веяньям и конъюнктуре. Желал одного: «Оставаться самим собой».

Становление художника: от Оук-Парка до Парижа

Малая родина. Эрнест Хемингуэй (Ernst Hemingway, 1899—1961) родился в городе Оук-Парк, пригороде Чикаго. Его отец Кларенс Хемингуэй был практикующим врачом. Предки Хемингуэя принимали участие в Гражданской войне, чем будущий писатель гордился. Мать Грейс, урожденная Холл, принадлежала к состоятельному религиозному семейству, элите местного общества. Она отличалась музыкальной одаренностью, занималась пением, готовилась к сценической карьере, но, выйдя замуж, целиком посвятила себя семье. Всего у Хемингуэев было шестеро детей: четверо девочек и двое мальчиков. Эрнст был вторым ребенком. Детство писателя прошло в Мичигане, вместе с отцом ему нравилось рыбачить, ходить на охоту. Леса и озера Мичигана были его малой родиной, «страной Хемингуэя», которую он запечатлел в ряде своих новелл, одна из них так и называлась — «У нас в Мичигане».

В школе Хемингуэй проявлял интерес к литературе, начал писать и редактировать школьные журналы. Когда летом 1917 г. Хемингуэй окончил школу, США уже вступили в Первую мировую войну. Вопреки желанию родителей он не стал продолжать образование. Достигнув 18-летия, Хемингуэй захотел записаться добровольцем в армию, но отец сумел его от этого отговорить.

Осенью 1917 г. Хемингуэй переезжает в Канзас-Сити и начинает работать в местной газете репортером с окладом 15 долларов в неделю. Так началась его литературная деятельность.

Первая мировая война. Весной 1918 г. Хемингуэй увольняется из газеты и, поддавшись ура-патриотическим настроениям, уезжает добровольцем в Европу, служит шофером в американском отряде Красного Креста на итало-австрийском фронте. Там, в июле 1918 г., попав под обстрел, он получает тяжелое ранение; на операционном столе из его тела было извлечено более 230 осколков. Горький военный опыт, физическая и психологическая травмы сыграли решающую роль в формировании мировоззрения Хемингуэя. Война сделала его убежденным антимилитаристом.

Парижские годы. Вернувшись с фронта домой, Хемингуэй решает посвятить себя журналистике. С 1920 по 1924 г. он работает в канадской газете «Торонто стар» сначала местным, затем европейским корреспондентом. Переехав в Париж, Хемингуэй попадает в среду американских литераторов-эмигрантов, которые оставили родину, удручающую их своим плоским прагматизмом, делаческим духом, равнодушием к духовным и художественным ценностям. В Париже он оказался в эпицентре литературной жизни, напряженных эстетических, новаторских поисков. Хемингуэй освещает международные конференции в Генуе (1922), Рапалло (1923), классовые конфликты в послевоенной Германии; одним из первых осуждает итальянский фашизм. Взяв интервью у Муссолини, «величайшего шарлатана», обнажает его демагогию.

Значимой для него становится командировка на вторую в его жизни войну — греко-турецкую (1922), которая открывает ему трагедию мирного населения. Хемингуэй возвращается с греко-турецкой войны потрясенный. Его антимилитаристские убеждения еще более укрепляются. Перед ним встает вопрос о том, какой должна быть позиция писателя. Надлежит ли ему выступать с прямыми публицистическими декларациями, осуждающими войну, уподобиться политику? И он решает: писатель должен быть безоговорочно привержен нелицеприятной, беспощадной правде, которая воздействует на читателя эффективнее, надежнее любой пропаганды. На этом принципе и основывалась его эстетика.

Позднее некоторые эпизоды газетных очерков и статей Хемингуэя «интегрировались» в художественную ткань его прозы. А журналистская практика в целом способствовала кристаллизации таких черт хемингуэевского стиля, как лаконизм, ясность, конкретность деталей.

«В наше время». В 1924 г. Хемингуэй принимает нелегкое решение оставить журналистскую работу, дающую стабильный заработок, чтобы все силы отдать художественной прозе, стать писателем-профессионалом. К этому времени в журналах и сборниках появляются его первые рассказы. Он целеустремленно занимается самообразованием, много читает.

Хемингуэй заявляет о себе как об оригинальном художнике сборником «В наше время» (In Our Time, 1925), который стал

своеобразным прологом зрелого творчества писателя. Это был новеллистический цикл, иногда его даже называют «романом в новеллах» (как и сборник его наставника Ш.Андерсона «Уайнсбург, Огайо»). Пятнадцать коротких рассказов, или глав, фиксировали намеченную словно пунктиром жизненную историю «сквозного» лирического героя, Ника Адамса, мальчика, отрока и начинающего писателя. В нем дает себя знать автобиографическое начало. Новеллы прослаиваются своеобразными лаконичными интерлюдиями. Они не связаны с содержанием новелл непосредственно, но включают их в широкий, социальный контекст: в бесстрастно-протокольной манере напоминают о жестокости, насилии, убийствах, творящихся в «большом» мире. Тень войны незримо витает над сборником. Двое безымянных американцев, молодой человек и девушка, из новеллы «Кошка под дождем» (Cat in the Rain), кочующие по отелям Европы, бездомные и неприкаянные, несут в себе неустроенность «потерянного поколения». На первый взгляд это рассказ о бездуховном, бесплодном браке. Но, в сущности, смысл новеллы шире: она о человеческом одиночестве.

Тень войны витает над Ником Адамсом в новелле «На Биг Ривер I». В ней почти ничего не происходит, да и о герое сообщается лишь то, что он собирается писать. С котомкой за плечами Ник Адамс выезжает за город, на природу. На нескольких страницах развернут выразительный пейзаж: лес, ручей, зелень, краски и запахи, как их ощущает герой. Наверное, только так мог радостно чувствовать первозданную красоту мира тот, кто соприкоснулся с войной, со смертью, с ужасом окопов. И это светлое мироощущение, кажется, передается вместе с героем и читателю.

Почти зримые пейзажи — одна из примет Хемингуэя, художника с отчетливо выраженным романтическим началом. Природа у него, будь то сверкающие альпийские вершины, бездонно-изумрудная глубина моря или зелень лесов его родного Мичигана, исполнена поэзии, вечна и прекрасна, и ее лоно — «земля обетованная» хемингуэевских героев, бегущих от жестокости «цивилизации».

Поиски мастерства. В молодости Хемингуэй составлял списки авторов, чье творчество достойно быть вне времени: Л. Толстой, Ф. Достоевский, И. Тургенев, Стендаль, Г. Флобер, Г. Джеймс, Ш. Бронте. Среди своих современников он выделял Д. Джойса, Э. Каммингса, Т. Манна. Был многим обязан Г. Стайн, Ф. С. Фицджеральду. Гертруда Стайн как-то, желая уколоть Хемингуэя, заметила: «Он кажется современным, но пахнет музеем». На первом месте стояли у Хемингуэя русские классики. В 1920-е годы его кумиром был Тургенев. В 1930-е годы он увлекся Толстым.

Сложность простоты. Но, учась у мастеров, Хемингуэй никого не копировал, он выплавлял свой неповторимый стиль, который стал своеобразным откликом на внутреннюю потребность време-

ни. В манере писателя видна неприязнь к «девальвированным» словам, теориям и лозунгам, претенциозному философскому глубокомыслию и авторскому указующему персту. Это был внешний план повествования. Но за этим просвечивал другой план, внутренний, прославленный хемингуэвский подтекст, открывавший перспективу его, казалось бы, таким незамысловатым картинам. В основе методологии Хемингуэя лежал принцип драматургический, не рассказ о событиях, а их показ, раскрытие внутреннего через внешнее. Герои Хемингуэя были немногословны, почти косноязычны в своих «рубленных» диалогах, разговорах «ни о чем», за которыми, однако, угадывались напряженные психологические коллизии.

Его простота была особая, мужественная, сопряженная с самой атмосферой его книг; его главенствующий принцип — «метонимический»: в частном обнаруживать общее, в малом — большое. Хемингуэй брал кульминационный эпизод в жизни героя и через него высвечивал весь характер, точно выписанная деталь давала ключ к осмыслению целого.

Один из критиков заметил: «Я думаю, что благодаря воздействию его творчества мы решительным образом скорректировали как наши представления о стилевых стандартах, так и понимание самого процесса творчества».

Хемингуэй отказался от «красивых» слов, живописных эпитетов, сложных, многоступенчатых конструкций. Важнейшими признаками мастерства были для него простота и краткость. В его прозе почти аскетически скупые фразы, лаконичные описания, повторяющиеся «ключевые» слова и словосочетания несли важную смысловую нагрузку. Хемингуэй побуждал вдумываться в написанное им, внимательно перечитывать. Работа газетчика научила его отсекаать все необязательное. Его лексика на первый взгляд незамысловатая, почти банальная, притягивала своей загадочной новизной. В прозрачности его безукоризненно ограненного стиля, словно в отшлифованной гальке на дне чистой реки, заключалась своя эстетика. «Простые слова, — любил повторять Хемингуэй, — самые лучшие...»

«И восходит солнце»: «потерянное поколение» и его герои

Осенью 1926 г. выходит первый роман Хемингуэя «И восходит солнце» (*The Sun Also Rises*)¹. Он сразу же стал бестселлером и удостоился самых лестных отзывов критиков в разных странах.

Эпиграф из Екклесиаста, откуда взят и заголовок, объясняет философию жизни, художественно выраженную Хемингуэем.

¹ В Англии этот роман вышел под названием «Фiesta» (*Fiesta*).

Не менее значим и другой эпиграф к роману — оброненное Гертрудой Стайн и ставшее крылатым выражение: «Все вы — потерянное поколение».

Эти слова стали характеристикой тех молодых людей, которые, ослепленные ура-патриотической пропагандой, отправились на войну и испытали горькое потрясение, познав ее. Будучи физически и нравственно травмированы, они вернулись домой разочарованные и опустошенные, осознав ложь официальной политической трескотни. На родине же они столкнулись с толстокожим равнодушием и мещанским прагматизмом обывателей.

Сюжет и система образов. В романе «И восходит солнце» Хемингуэй выступает как зрелый мастер, воплотивший мироощущение «потерянного поколения», типологию его героев. Здесь еще заметна рука новеллиста: роман словно бы дробится на отдельные эпизоды, сцепленные единой сюжетной линией. Художественное внимание сосредоточено не на событиях, а на психологической обрисовке главных действующих лиц. Почти все они имели реальных прототипов, были «списаны» с некоторых друзей и знакомых Хемингуэя. Жизненную основу имел и сюжет романа.

Герой-рассказчик — парижский журналист, американец Джейк Барнс, несет некоторые биографические черты писателя. Он из «потерянного поколения», на войне Джейк получил тяжелое ранение, в результате чего лишился способности к физической любви. Это обстоятельство определяет горечь и драматизм его взаимоотношений с Брет Эшли, 34-летней англичанкой, с которой он познакомился в госпитале. Элегантная, красивая, «магнетическая» Брет пользуется успехом, за ней вьется хвост поклонников. Она бесшабашно прожигает жизнь, но по настоящему дорог ей только Джейк Барнс, счастье с которым невозможно из-за его ранения. Главный герой и его приятели погружены в водоворот парижской жизни: вино, рестораны, танцы. Кажется, перед нами те, кто умеет лишь срывать цветы удовольствия. Но все, в сущности, гораздо сложнее.

Испанские эпизоды романа. По сравнению с «парижскими» эпизодами романа во второй, «испанской», части атмосфера меняется.

Джейк Барнс вместе со своим другом Биллом Гортоном, также литератором, отправляются на народное празднество, фиесту, в Испанию. В Памплоне к ним присоединяются Брет Эшли, ее жених Майк Кемпбелл и состоятельный американец Роберт Кон. Любовное соперничество из-за Брет Эшли усугубляется тем, что она увлечена девятнадцатилетним матадором Педро Ромеро. Он красив, молод, уверен в себе, мужествен, сексуален. Таких называют мачо. Педро — фигура важная в хемингуэевской типологии характеров. С окончанием фиесты герои уезжают в разные стороны. Джейк Барнс спешит вслед за Брет Эшли в Мадрид, чтобы вместе отправиться в Париж.

Роман завершается грустной нотой. «Ах, Джейк, — говорит Брет, — как бы нам хорошо было вместе».

Некоторые критики усмотрели в романе эстетизацию чувственных радостей: они сводили его содержание к аологии четырех «б»: «бутылка — бокс — бой быков». Кажется, что герои бравируют своей бесшабашностью. Действительно, читателя ошеломляет калейдоскоп бытовых реалий, но это только внешняя сторона. За ней — драма поколения людей, травмированных войной. Они не только «потерянные», но и, по словам критика Гайсмара, «ошеломляюще бесполезны». Физическое увечье Джейка, его импотенция как следствие ранения — многозначный символ, а вся линия Джейка и Брет — напоминание о том, что война отнимает у людей счастье.

Важен в романе и контраст двух миров: Париж и Памплона. Парижская «сладкая жизнь» персонажей романа призрачна и эфемерна. Испанская фиеста — реальна, естественна, гармонична. В романе писатель демонстрирует щедрую палитру приемов: детальные описания героев, «рубленные» диалоги, за которыми скрываются не высказанные прямо чувства, «подтекст» (не случайно писатель сравнивал свой стиль с айсбергом, который только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды). Хемингуэй овладевает вниманием читателей с помощью таких точных и наглядных описаний, что происходящее словно разворачивается у них на глазах, ощущается ими.

Уильям Фолкнер, во многом художественный антипод Хемингуэя, так писал о нем: «Он рано в жизни обрел метод, с помощью которого писал, он никогда не уклонялся от этого метода, он отлично ему служил, и он блистательно его применял». Фолкнер был прав, но не до конца. Художественная методология Хемингуэя не оставалась застывшей. Он совершенствовал, обогащал найденные им приемы, расширял сферы изображения действительности.

«Прощай, оружие!»: заря мировой славы

Тема «потерянного поколения» была продолжена Хемингуэем во втором романе — «Прощай, оружие!» (A Farewell to Arms!, 1929). В нем он вернулся к начальному этапу биографии «потерянного поколения», к его столкновению со страшной реальностью войны. Роман вырос из фронтовых впечатлений писателя. Потребовалось почти десять лет, прежде чем они получили художественное воплощение в произведении, ставшем хемингуэевским шедевром.

Писатель выступил в нем во всеоружии своего искусства. Гармоничность формы, значимость каждой детали, точно переданная психологическая атмосфера (создаваемая, в частности, с по-

мощью образов-лейтмотивов — дождя, осени), тонко уловленная взаимосвязь внутреннего состояния героев и картин природы, подлинность фронтового быта и батальных сцен — все это производило неизгладимое впечатление. Роман писался от лица участника событий, «тененте» (лейтенанта) Фредерика Генри, что еще более усиливало «эффект присутствия». Военный опыт Хемингуэя был органически сплавлен с материалом, почерпнутым из мемуаров, военно-исторических трудов, свидетельств фронтовиков, участников битвы при Капоретто. В романе отчетливо выражено автобиографическое начало; но было бы неверно ставить знак равенства между Фредериком Генри и автором, Кэтрин Баркли и Агнес фон Куровски¹.

Пять частей романа, словно акты трагедии, охватывают основные этапы в жизни героя. Повествование начинается с событий на итало-австрийском фронте в начале 1917 г. В боевых действиях временное затишье. Чередой выстраиваются унылые картины — дождь, грязь, скучный быт прифронтового городка. Солдаты и офицеры, уставшие от войны, охвачены апатией. Писатель акцентирует бессмысленность, аморальность войны, обнажает ее грязь. В романе слышатся голоса простых людей, недовольных тем, что «страной правит класс, который глух и ничего не понимает, то есть те, которые наживаются на войне».

Неприязнь Хемингуэя к фальшивой лжепатриотической риторике выражена с афористической точностью: «такие абстрактные слова как “слава”, “подвиг”, “доблесть” и “святыня” были просто непристойны рядом с конкретными названиями деревень, номеров дорог, названиями рек, номерами полков и датами».

Унылые прифронтовые будни главного героя скрашены знакомством с медсестрой Кэтрин Баркли. Она англичанка, ее жених погиб на Сомме. Так входит в роман еще одна тема — любовь.

Поначалу для Фредерика Генри его отношения с Кэтрин легковесны и несерьезны. Вскоре, однако, все меняется. Однажды на передовой героя и группу солдат накрывает австрийский миномет. Фредерик тяжело ранен, его эвакуируют в тыл, в госпиталь в Милан. Туда к раненому Генри приезжает Кэтрин. На этот раз между ними вспыхивает сильное взаимное чувство. Светлый мир любви подчеркивает, оттеняет жестокость и бессмысленность войны.

Третья часть романа вновь переносит читателя на фронт. Затишье оказывается обманчивым. Австрийцы, поддержанные немцами, прорывают фронт под Капоретто. Это вызывает беспорядочное, паническое отступление итальянцев.

¹ Агнес фон Куровски — медсестра в миланском госпитале, где лежал раненый Хемингуэй в 1918 году. Первая любовь писателя. Считается одним из прототипов образа Кэтрин Баркли.

Описание его в романе по праву считается классикой батальной прозы. Новаторство Хемингуэя заключается в том, что он (как и Э. Золя в «Разгроме») запечатлел один из трагических аспектов войны — поражение.

Фредерик Генри вместе с машинами своего санитарного подразделения оказывается в сплошном потоке фур, грузовиков, артиллерийских лафетов, беспорядочно бредущих солдат, мирного населения. Генри и его подчиненные вынуждены бросить застрявшие в грязи машины. После долгих мытарств беглецы вливаются в колонну, идущую по мосту через бурлящую мутную реку, и здесь разыгрывается одна из незабываемых сцен романа. Дорогу перехватывает полевая жандармерия. Карабинеры выбирают из текущего движущегося человеческого потока людей с офицерскими знаками отличия. Следует короткий безжалостный формальный допрос. Карабинеры, тыловики, те, кто не нюхал окопов и передовой, безжалостно вершат «правосудие». Они тут же расстреливают своих жертв. Лейтенант Генри, избегнув подобной участи, бросается в реку и спасается от пуль. Ему удастся тайно пробраться в Милан.

В четвертой части главный герой вынужден скрываться как дезертир. В небольшом городке Анрезе на итало-швейцарской границе он находит Кэтрин. Но счастье длится недолго. Бармен в отеле сообщает Генри, что тот под «колпаком», что утром его придут арестовывать. Фредерик и Кэтрин на лодке переправляются через озеро в нейтральную Швейцарию. Фредерик Генри выходит из войны. Заключает «сепаратный мир».

В Швейцарии разворачиваются события заключительной, пятой части романа. Герои наслаждаются мирной жизнью, их отношения светлы, почти идилличны. Кэтрин ждет ребенка. Но злая судьба все-таки настаивает влюбленных, вырвавшихся из смертельных объятий войны. У Кэтрин рождается мертвый ребенок, сама она умирает. Герой приходит в больницу. «Это было словно прощание со статуей. Немного погодя я вышел и спустился по лестнице и пошел к себе в отель под дождем». На этой горькой ноте завершается роман.

Лейтмотивы. Подтекст. Лейтмотивы, повторяющиеся по ходу повествования образы и отдельные детали — выразительная примета стилистики Хемингуэя. В романе таким лейтмотивом является образ дождя. Роман начинается с него. Дождь создает минорную атмосферу осени, горечи, тоски, уныния. Все ключевые сцены отступления под Капоретто идут под аккомпанемент непрекращающегося дождя.

Как правило, Хемингуэй устраняется от писательских комментариев, относящихся к переживаниям своих героев. Он передает их внутреннее состояние через внешнее.

Вот только один пример, иллюстрирующий писательскую технику Хемингуэя. Герой в ожидании исхода операции Кэтрин заходит в кафе. Старик-буфетчик подает ему стакан белого вина, затем Фредерик просит дать ему еще один. Буфетчик интересуется, что привело его в кафе в столь ранний час, лейтенант отвечает, что у него рождает жена в больни-

це. «Он налил, слишком сильно наклонив бутылку, так что немного пролилось на стойку. Я выпил, расплатился и вышел. На улице у всех домов стояли ведра с отбросами в ожидании мусорщика. Одно ведро обнюхивала собака. “Чего тебе нужно?” — спросил я и наклонился посмотреть, нет ли в ведре чего-нибудь для нее; сверху была только кофейная гуща, сор и несколько увядших цветков. “Ничего нет, пес”, — сказал я. Собака перешла на другую сторону. Придя в больницу, я поднялся по лестнице, на тот этаж, где была Кэтрин, и по коридору дошел до ее дверей».

Хемингуэю, безусловно, была близка мысль Чехова о том, что «в искусстве, как и в жизни, ничего случайного не бывает». А ружье, висящее на стене в первом акте, в конце пьесы должно обязательно выстрелить. Почему вино пролилось на стойку? Возможно, деталь подчеркивает старость буфетчика, у него дрожат руки, и, наверное, ему передалось состояние Фредерика. Хемингуэй не говорит, что герой взволнован, но мы об этом догадываемся, потому что он просит налить второй стакан вина, ему явно надо успокоиться. Или не имеющий отношения к делу разговор с собакой. Он тоже мотивирован. Фредерик нервничает, чтобы снять стресс ожидания, ему нужны действия и общение: он обращается к бездомному животному.

Стиль Хемингуэя в романе можно охарактеризовать словами «мужественная простота».

Андре Моруа в 1931 г. в книге «Американские романисты» писал о стиле Хемингуэя: «Его стиль сработан из хорошо выточенных металлических элементов. Элегантность достигается тем, что он вовсе не стремится быть элегантным. На хемингуэевских фасадах нет ни капителей в коринфском стиле, ни в избытке продуцируемых обнаженных женщин».

Известный английский романист Форд Медокс Форд отмечал смысловую емкость, чистоту хемингуэевского слога: «Каждое слово Хемингуэя все равно что свежесмытый камешек, взятый со дна ручья. Все они живут и излучают сияние, а собранные вместе составляют мозаику, каждая частица которой занимает свое собственное, строго выверенное место».

Первое послевоенное десятилетие — самый плодотворный этап в творчестве Хемингуэя. Парижские годы многое дали ему как художнику и человеку. Выкристаллизовывались его коренные эстетические принципы, главные проблемы: человек среди трагических испытаний, выпавших на его долю; человек, ищущий противовеса миру, в котором живет.

«Герой кодекса». Какие бы темы и сюжеты ни осваивал Хемингуэй, он, по сути, неизменно оставался в кругу основополагающих нравственно-этических категорий: человеческое достоинство, честь, мужество, любовь. Писатель исповедовал философию своеобразного стоицизма, бесстрашия перед ударами судьбы, мужество в самых бедственных обстоятельствах (*grace under pressure*).

Таков хемингуэевский нравственный кодекс. Главные персонажи его книг — «герои кодекса», как их стали называть, от юного Ника Адамса и до рыбака Сантьяго — отразили диапазон жизненного опыта писателя. Матадоры, охотники, рыбаки, туристы, солдаты на войне — все они несли в себе базовые характеристики «кодекса» Хемингуэя. Но как художественные образы они не были, конечно, идентичны самому их создателю.

«Симфония порывов, вдохновленных женщинами». Творчество Хемингуэя глубоко автобиографично. Семейная жизнь и любовные увлечения писателя находили отзвук в его книгах. Прав один из критиков, писавший: «Книги Хемингуэя — это симфонии порывов, вдохновленных женщинами». Первой женой писателя была Хедли Ричардсон, скромная, преданная, старше его на семь лет. Почти полгода длился роман по переписке, осенью 1920 г. они поженились, вместе провели самую счастливую полосу жизни писателя в Париже в начале 1920-х годов. От этого брака родился сын Джон (Бэмби). В середине 1920-х годов Хемингуэй встретил Полин Пфейфер, подругу своей жены, дочь состоятельных родителей, журналистку, работающую в журнале «Vogue». Полин стала его второй женой и родила ему двух сыновей, Патрика и Грегори.

Накануне поездки в Испанию в 1936 г. Хемингуэй пережил увлечение Мартой Геллхорн, красавицей, талантливой военной журналисткой и писательницей. Она стала третьей женой писателя; супруги переехали на Кубу, где прожили несколько лет. Четвертой женой писателя была Мэри Уэлш, также журналистка, с которой он познакомился в Лондоне в канун открытия второго фронта в 1944 г. Она была с Хемингуэем последние 17 лет его жизни. Это были очень нелегкие годы: Мэри понимала, что для сохранения брака необходимо стоически переносить неординарный нрав своего мужа. Мэри Хемингуэй оставила пухлый том воспоминаний: «Как это было» (How It Was). Женщины, которых любил писатель, стали прототипами некоторых его героинь.

Годы в Ки Уэсте: время исканий

Вскоре после выхода романа «Прощай, оружие!» Хемингуэй оставляет Париж, переезжает в Америку и обосновывается в маленьком городке Ки Уэсте на южной оконечности полуострова Флорида. Начинается новый этап его творчества. На него как на литературную знаменитость ложится груз ответственности; от Хемингуэя ждут новых шедевров. Но он не спешит отзываться на новые веяния литературы «красных тридцатых».

Он ищет новые темы, пробует силы в документально-очерковых жанрах, пишет трактат «Смерть после полудня» (Death in the Afternoon, 1932), посвященный бою быков, сборник новелл

«Победитель не получает ничего» (Winner Take Nothing, 1933). Его герои — выходцы из низов, бродяги, проститутки, люди, травмированные физически и морально, отторгнутые уважаемым обществом («Отцы и дети», Fathers and Sons; «Какими вы не будете», A Way You'll Never Be; «Свет мира», The Light of the World; и др.). Мрачное, пессимистическое настроение, овладевшее Хемингуэем, разлито в новелле «Там, где чисто, светло» (A Clean, Well-Lighted Place). В ней почти нет действия. Три ее персонажа безымяны: «молодой официант» доволен жизнью; для «старшего официанта» и «одинокого старика» жизнь — мрак, «ничто». От одиночества и отчаяния старика, подумывающего о самоубийстве, не спасают и деньги. В этом сборнике вновь появляется Ник Адамс, уже зрелый человек, ставший писателем.

В середине 1930-х годов. Социальная и нравственно-этическая проблематика углубляется в двух знаменитых «африканских новеллах» Хемингуэя: «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера» (A Short and Happy Life of Francis Macomber) и «Снега Килиманджаро» (Snows of Kilimanjaro). В последней он возвращается к теме творческого труда, жизненной позиции художника.

Перед нами умирающий от заражения крови писатель Гарри, перед мысленным взором которого проходит его прошлое, бездумное и бесплодное, отданное погоне за удовольствиями, оказавшимися пагубными для литературного таланта.

В этих двух новеллах решительно сказалась нарастающая неприязнь Хемингуэя к миру богатых эгоистичных бездельников. В письме к журналисту Гарри Сильвестру он писал: «Мои симпатии на стороне эксплуатируемых, я против собственников, хотя мне случается выпивать с ними и стрелять по летающим мишеням».

Питая неприязнь к политике, в которой видел своекорыстие и цинизм, Хемингуэй вместе с тем не мог оставаться глухим к общественным потрясениям, быть «затворником» в Ки Уэсте. В очерке «Кто убил ветеранов войны во Флориде» (Who Killed War Vets in Florida, 1935) он бросает вызов властям за преступное равнодушие к судьбам вчерашних фронтовиков, ныне безработных, чей палаточный городок был сметен ураганом. Осуждение абиссинской авантюры Муссолини в очерке «Крылья всегда над Африкой» стало преддверием антифашистских книг Хемингуэя.

Испания: «момент истины»

Гражданская война в Испании (1936—1939), где столкнулись демократия и фашизм, стала потрясением для многих. «Раной в сердце человечества» назвал Испанию тех лет Альбер Камю.

Поездки на фронт. Испания, страна, где Хемингуэй часто бывал, которую по-особому любил, открыла перед ним источники героики и великодушия. Это была для него третья, «какая-то новая, удивительная война». Антифашистская, народная. В качестве журналиста Хемингуэй впервые приехал в Испанию в марте 1937 г. и пробыл до середины мая. Он жил в осажденном Мадриде, выезжал на поля боя под Гвадалахару, где республиканцы только что одержали первую крупную победу, разбив итальянский экспедиционный корпус. Побывал у американских бойцов, волонтеров батальона имени Линкольна, принявших боевое крещение на Хараме. Вернувшись на родину, в июне 1937 г. на II Конгрессе Лиги американских писателей он произнес свою единственную публичную речь «Писатель и война». В ней Хемингуэй призвал своих коллег противостоять фашизму, «лжи, изрекаемой бандитами». Это было выстраданное решение. Хемингуэй еще трижды выезжал в Испанию: был там осенью 1937 г., затем в марте — апреле и ноябре 1938 г.

«Иметь и не иметь». Летом 1937 г. Хемингуэй завершает роман «Иметь и не иметь» (To Have and Have Not), дающий контрастное изображение двух Америк — мира «имущих» и мира «неимущих». Участь его героя Гарри Моргана предстает как следствие социального неравенства и нужды, побуждающих героя пойти на преступление. «Я не знаю, кто выдумывает законы, но я не знаю такого закона, чтобы человек голодал». В этих словах Гарри Моргана слышится голос романиста. И еще одна фраза, неожиданная для такого индивидуалиста, как Хемингуэй. Умиравший Морган мучительно выговаривал: «... Человек один не может ни черта». Сегодня цитирование этих слов стало общим местом критических трудов о Хемингуэе. Реже приводится авторский комментарий: «Потребовалось немало времени, чтобы он выговорил это, и потребовалась вся его жизнь, чтобы он понял это». Безусловно, был необходим испанский опыт Хемингуэя, чтобы написать подобный роман, исполненный презрения к богатым паразитирующим бездельникам. Правда, в нем заметна определенная композиционная фрагментарность, каждая из четырех частей романа напоминает отдельную новеллу.

Новый «герой кодекса». В Испании обрел новые краски, духовно обогатился хемингуэевский «герой кодекса». Таковы антифашист Филипп Роллингс из пьесы «Пятая колонна» (The Fifth Column, 1938), Рэвен из очерка «Американский боец» (The American Soldier), Эл Вагнер, танкист из рассказа «Ночь перед боем» (Night Before Battle).

Хемингуэй сетовал на то, что о «войне меньше всего пишется правды». В условиях смертельной схватки с фашизмом не обо всем можно было сказать откровенно и нелицеприятно: на фронте были бытовая рутина, нелепые ошибки, проявления некомпетентно-

сти командиров, просчеты, ведущие к неоправданным жертвам. В те годы он одним из первых рискнул написать об этом с мужественной прямоотой: рассказы «Происшествие» (The Denunciation), «Мотылек и танк» (The Butterfly and the Tank) и особенно «Ночь перед боем».

В феврале 1939 г., в трагическую пору агонии Испанской республики, Хемингуэй пишет свой лаконичный очерк «Американцам, павшим за Испанию» (On the American Dead in Spain), пронзительный поэтический реквием в честь его соотечественников — бойцов интербригад. Он нашел для них точные, высокие слова: «Этой ночью мертвые спят в холодной земле в Испании. Снег метет по оливковым рощам, забивается между корнями деревьев. Снег заносит холмики с дощечкой вместо надгробий... Мертвым не надо вставать. Теперь они частица земли, а землю нельзя обратить в рабство. Ибо земля пребудет вовеки. Она переживет всех тиранов».

Прошло почти тридцать лет, и народ Испании освободился от франкистской тирании.

«По ком звонит колокол»: «я един со всем Человечеством...»

Гражданская война в Испании была в разгаре, когда английский критик Сирил Конолли предсказал, что о ней обязательно будет написано эпическое полотно и что его автором, скорее всего, станет Хемингуэй. И он не ошибся. Замысел такого романа возник у Хемингуэя еще во время первых поездок в Испанию. Но было очевидно, что выразить всю нелицеприятную и горькую правду об увиденном и пережитом в Испании он сумеет только после окончания войны. Он приступил к роману в самом начале 1939 г., находясь на Кубе, и отдал ему почти полтора года изнурительного и одновременно вдохновенного труда. Роман «По ком звонит колокол» увидел свет осенью 1940 г. в разгар уже новой, Второй мировой войны.

Лирический эпос. «По ком звонит колокол» (For Whom the Bell Tolls, 1940) — художественный памятник испанской эпопее, высшее творческое достижение Хемингуэя, масштабное полотно о трагедии войны, о героизме и предательстве, о непоправимых ошибках и самопожертвовании. Работая над романом, Хемингуэй часто упоминал в письмах Л. Толстого. Роман «Война и мир» был для него своеобразным эталоном, в частности в искусстве описания батальных сцен. Критики даже называют «Колокол» «самым толстовским» романом Хемингуэя. Писатель обратился к произведению эпического размаха впервые. Но это эпос особого рода, лирический. Хемингуэй использует свой излюбленный метоними-

ческий принцип: показывает большое через малое, общее — через частное. В судьбе маленького партизанского отряда сконцентрирована вся драма испанской войны.

В течение трех суток в романе разворачивается множество эпизодов и сцен. Здесь и бытовые коллизии в партизанском лагере, и батальные картины; эпизоды в отеле «Гейлорд» в Мадриде, штаб-квартире республиканцев; политические дискуссии и волнующий лиризм интимных любовных сцен. В память читателей врежется пронзительная, обостренная смертельной опасностью история любви Джордана и Марии.

Подвиг Роберта Джордана. Джордан — новое звено в цепи хемингуэвских «героев кодекса». Но он богаче, глубже, интеллектуальнее своих предшественников: Фредерика Генри из романа «Прощай, оружие!», Филиппа Роллингса из пьесы «Пятая колонна». В Джордане интеллектуализм университетского преподавателя, литератора, пишущего книгу об Испании, любящего эту страну, соединен с мужеством и профессионализмом подрывника, заброшенного в тыл врага, готового выполнить опасное задание, требующее самопожертвования и мастерства. Занимаясь подготовкой трудной и опасной операции по взрыву моста в тылу фашистов, которая должна обеспечить успех республиканского наступления, он размышляет над мучительными проблемами войны, революции, насилия, свободы.

Роман делает зримой «подводную часть айсберга». Это достигается через пространные внутренние монологи героя, его размышления, его «образы памяти». Судьба Джордана художественно сопрягается с основными событиями века. Во многих размышлениях и сценах Джордана слышится голос самого Хемингуэя.

«Моментом истины» для Джордана стала операция по взрыву моста. Трагична не только его гибель, но и то, что блестяще выполненное задание и жертвы оказались ненужными.

«**Вся правда**». В романе писатель раскован и свободен. Он высказывает «всю правду». Не льстит народу: в его среде есть и герои (Эль Сордо), и предатели (Пабло). Описывая преступления фашистов, он не замалчивает и неоправданной жесткости республиканцев: таков потрясающий по силе рассказ Пилар о расправе над фалангистами в ее маленьком городке. Хемингуэй видит в простых людях не только доброту, великодушие, но и проявление расхлябанности, безответственности. Он дает понять, что поражение республиканцев обусловлено как огромным перевесом фашистов в технике, выучке, так и их собственными ошибками. В романе присутствует и антисталинистская направленность. В Испании Хемингуэй видел работу наших добровольцев, военных советников, внесших свой вклад в сопротивление фашизму. Наблюдал он и вредоносную деятельность «колонны НКВД», кремлевских эмиссаров, которые под флагом «чисток» и борьбы с «троц-

кистами», «врагами народа» занимались истреблением военных кадров. Это было описано Хемингуэем еще в рассказе «Под защитой горы» (*Under the Ridge*). В романе «По ком звонит колокол» олицетворением худших черт сталинизма стала злобная фигура Марти, политкомиссара интербригад, подозрительного и злобного фанатика.

Система образов. «По ком звонит колокол» нес в себе черты «современного исторического романа», получившего распространение в литературе XX в.: в нем невелик промежуток между историческим событием и временем написания произведения. Наряду с вымышленными героями в романе действовали и упоминались реальные участники событий: Марти, Листер, Долорес Ибаррури, Клебер, Гал и др. За многими героями «просвечивали» их прототипы (Карков — М. Кольцов, Гольц — К. Сверчевский), а описываемые события имели конкретную историческую основу. В романе Хемингуэй создал богатейшую галерею испанских характеров: Пабло, Пилар, Ансельмо, Эль Сордо и др.

Логикой сюжетных перипетий, образов и картин Хемингуэй утверждал свой гуманистический тезис, выстраданный в Испании, тезис о причастности человека к судьбам мира. Он выражен в знаменитом эпиграфе из Джона Донна:

«Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если смоем край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе».

Поэзия любви. У Хемингуэя любовь с ее добротой, самоотдачей — антитеза разрушительной стихии войны. «По ком звонит колокол» — великая книга о любви. Хемингуэй внес в трактовку любви, этой «вечной» темы искусства, свои неповторимые краски. Он показывал разные стороны и проявления любви в зависимости от характера и возраста своих героев.

В 1920—1930-е годы Хемингуэй часто писал о любви несостоявшейся, не приносящей счастья. В поле его зрения — пустота бездетного брака («Мистер и миссис Элиот», *Mr. and Mrs. Elliot*), чувства, убитые войной («Дома», *Soldier's Home*), любовь, уподобленная опиуму («Дайте рецепт, доктор», *The Gambler, the Nunand, the Radio*), горечь случайных фронтовых связей («Очень короткий рассказ», *A Very Short Story*). Внешне благополучная пара испытывает нарастающий кризис («Кошка под дождем»). Несчастлива молодая женщина, которую лишают права быть матерью («Белые слоны», *Hills like White Elephants*). Преступен эгоизм «богатой женщины» («Недолгое счастье Френсиса Макомбера», *The Short Happy Life of Francis Macomber*).

Если Фредерик Генри «прощается» с оружием ради любви, то в «По ком звонит колокол» — сливаются торжество долга и апофеоз любви.

Известна притча о двух половинках, которые ищут друг друга. Похоже такими «половинками» оказываются Джордан и Мария. Джордан старше Марии, у него шире кругозор и богаче жизненный опыт. В его жизни были женщины, неглубокие связи. В Марии он, человек с сильным нравственным стержнем, находит непосредственность и чистоту молодости, которые не могут не увлечь его.

Мария первая приходит к Джордану. В ее уста вложены пронзительные по психологической достоверности слова: «Я тебя всегда любила, только никогда не встречала».

В романе есть несколько незабываемых «эпизодов в спальном мешке», как их называют критики. Хемингуэй здесь смелее касается интимной стороны любви, чем в его прежних произведениях. Но это не мешает ему оставаться достаточно целомудренным, говорить о героях поэтично и тактично одновременно.

«— Мне стыдно, — сказала она, не поворачивая головы.

— Нет, тебе не должно быть стыдно. Ну? Ну что?

— Нет, не надо. Мне стыдно, и я боюсь.

— Нет. Зайчонок мой. Ну прошу тебя.

— Не надо. Раз ты меня не любишь.

— Я люблю тебя.

— Я люблю тебя. Я так люблю тебя. Положи мне руку на голову, — сказала она, все еще пряча лицо в подушку».

После их сближения Мария признается, что «умирала» от счастья. Джордан говорит: «До тебя я даже не думал, что могу полюбить по-настоящему».

Джордан ощущает Марию человеком близким. Она — помощник в его работе. Она — за Республику. Она, как и он, ненавидит фашизм. Любовь к Марии делает Джордана гуманнее, человечнее. Девушка начинает его излечивать от «фанатизма», от «революционно-патриотических штампов». Ему хочется семейной жизни, тепла и ласки.

В любви выражена глубинная суть человека. Его мироощущение, его этика, его «политика». Поэтому непривычно декларативно и в то же время подлинно звучат слова Джордана: «...Я люблю тебя так, как я люблю свободу и человеческое достоинство, и право каждого работать и не голодать. Я люблю тебя, как я люблю Мадрид, который мы защищали, и как люблю всех моих товарищей, которые погибли в этой войне».

Судьба романа. Горькая правда романа, осуждение в нем не только фашизма, но и сталинизма вызвали острую полемику и нападки на Хемингуэя со стороны левых. Писателю приписывали «клевету» на антифашистов, «оскорбление» некоторых лидеров

компартии Испании (например, Долорес Ибаррури). О романе судили не как о художественном произведении, а как о политической декларации.

Конечно, роман «привязан» к определенным историческим событиям, к конкретным реалиям испанской войны. Но чем дальше мы отдаляемся от истории, в нем запечатленной, тем полнее ощущаем общечеловеческие проблемы, поднятые в произведении. Это обстоятельство отметила сразу после выхода «По ком звонит колокол» Дороти Паркер, критик, новеллист, драматург. Она указала на глубинный смысл романа: «Эта книга не о трех днях, а обо всех временах. Эта книга обо всех нас, живущих... Эта книга о любви и храбрости, о наивности и насилии, о падении и славе... Когда находишься рядом с Хемингуэем, хочется воскликнуть: “Вот это вершина!”».

К началу 1940-х годов роман был переведен на десятки языков. На русском языке роман увидел свет лишь через 28 лет после его публикации в США, в 1968 г. в «испанском» томе четырехтомника Хемингуэя. Однако в тексте переводчиками были сделаны изменения и купюры, касающиеся резких оценок коммунистов и сталинистов.

Кубинские годы: недолгое счастье старика Сантьяго

С января 1940 г. Хемингуэй переселяется на Кубу. В 1942 г. выпускает антологию «Люди на войне» (Men at War), в которую включает лучшие образцы мировой батальной прозы. В 1942—1943 гг. на своем катере «Пилар» Хемингуэй охотится за немецкими подлодками в Карибском море. Эти эпизоды найдут позднее отзвук в посмертно изданном романе «Острова в океане» (Islands of the Stream, 1970). В 1944 г. как военный корреспондент вместе с союзным десантом писатель вступает на землю Франции, участвует в освобождении Парижа и до глубокой осени находится на Западном фронте у границ Германии. От него ждут книги о Второй мировой войне, но многое из того, что он пишет в 1940-е годы, остается «в столе».

«За рекой в тени деревьев». Герой вышедшего после долгого перерыва романа «За рекой в тени деревьев» (Across the River and Into the Trees, 1950) — 50-летний ветеран войны полковник Кантуэлл. Усталый и разочарованный, он переживает последнюю любовь к юной итальянке, графине Ренате; этот мотив был явно навеян обстоятельствами последнего увлечения Хемингуэя 19-летней итальянкой Адрианой Иванчич. Роман, несмотря на отдельные блистательные страницы (в частности, описание Венеции, ее каналов, сцены охоты на уток), не стал художественной удачей писателя: полковник Кантуэлл кажется бледной копией хо-

рошо знакомых хемингуэевских персонажей. Это не укрылось от внимания критики, которая писала о «самоповторении» и чуть ли не о «самопародии» писателя.

Хемингуэя задело прохладное восприятие нового романа, а его недруги поспешили провозгласить: «Колокол звонит по Хемингуэю».

«Старик и море». Хемингуэй взял реванш своей великолепной повестью «Старик и море» (Old Man and the Sea), которая восстановила его пошатнувшуюся было писательскую репутацию и стала решающим аргументом в присуждении ему Нобелевской премии (1954). В центре повести рыбак Сантьяго. В его словах выражается философия повести: «Человек не для того создан, чтобы терпеть поражения. Человека можно уничтожить, но его нельзя победить».

Поэтика повести. Переживания Старика держат нас в напряжении, что, конечно же, результат писательского мастерства. В повести налицо реализация одного из коренных принципов хемингуэевской эстетики — дать читателю ощущение того, что описанные события происходят у него на глазах или даже с ним самим. «Эффект присутствия», наглядности происходящего достигнут благодаря предельной достоверности подробностей, касающихся труда рыбака. Детали, относящиеся к ловле марлина, увлекают больше, чем коллизии детективной истории.

Старик Сантьяго — труженик. И повесть — гимн не только мужеству, но и труду: именно в каждодневной борьбе за существование сформировались те черты старика, которые так импонируют читателю.

Философский план повести. Помимо внешнего, «событийного» в повести присутствует и второй, философский план. Неслучайно ее любят рассматривать как притчу, иносказание. Сантьяго обретает символическую масштабность, олицетворяя противостояние человека и природной стихии.

Старик Сантьяго — «естественный человек», в своем простодушии приближается к первоначалам бытия. Но он также один из наиболее «философичных» героев Хемингуэя. Сама ситуация повести предопределяла подобный настрой: одинокий человек лицом к лицу с природой, океаном, звездами... В уста старика вложены несколько неожиданные для него, почти афористические размышления о жизни и человеческой доле, в которых слышится хемингуэевская интонация. Таковы разговоры Сантьяго с самим собой, с птицами, с рыбой, его «братание» со своей добычей.

Сразу после выхода «Старика...» рецензенты оживленно спорили о том, пессимистично или оптимистично произведение, предлагали свои объяснения отдельным эпизодам. В целом, думается, повесть не предполагает однозначной интерпретации. Сан-

тыгю выступает и как победитель, и как потерпевший поражение. Но в итоге он остается нравственно непобежденным.

Очень важен для концепции повести образ мальчика Манолина, который любит и жалеет старика, помогает ему. С этим персонажем связана оптимистическая тональность повести. Мальчик олицетворяет новое поколение, он должен принять эстафету от старика. Жизнь продолжается.

Фолкнер и Хемингуэй. Нельзя не отметить известного сходства между повестями «Медведь» Фолкнера и «Старик и море» Хемингуэя. Мысли Сантьяго о том, что человека нельзя победить, перекликаются со строками Нобелевской речи Фолкнера о человеке, который «выстоит».

В обоих повестях герои поставлены лицом к лицу с природой. В «Медведе» — это девственный лес. У Хемингуэя — океан. В обоих произведениях поэтизируются отношения человека с природой: в «Медведе» — лесная охота, в «Старике» — рыбная ловля в море. И фолкнеровский медведь, и хемингуэевская меч-рыба — исключительные феномены первозданной природы. В обоих произведениях человек противостоит силам зла. Юному Айку Маккаслину и старику Сантьяго присущи не только ярость борьбы, но и смирение, сострадание.

После выхода повести «Старик и море» Хемингуэю была присуждена Нобелевская премия (1954). В формулировке присуждения говорилось: «...За его мастерство повествовательного искусства, совсем недавно продемонстрированное в «Старике и море», а также за влияние, которое он оказал на современный стиль».

Последние годы. Участие Хемингуэя во втором африканском сафари (1953—1954) завершилось тяжелыми травмами в результате авиакатастрофы. Поездки на корриду в Испанию (1953, 1959, 1960) не принесли ожидаемого творческого вдохновения. В последние годы Хемингуэй тяжело болел. В состоянии депрессии 2 июля 1961 г. в своем доме в Кетчуме, штат Айдахо, он покончил жизнь самоубийством.

Кредо мэтра: «все о себе в своих книгах»

Многие писатели в конце жизни стремятся подвести творческий итог: пишут автобиографии, исповеди. После смерти Хемингуэя была опубликована статья «Кредо человека» (A Man's Credo, 1963) — своеобразная квинтэссенция его эстетики и жизненной философии.

Труд писателя. Хемингуэй убежден, что писатель рассказывает «все о себе в своих книгах». Он относил себя к «пионерам новой эпохи», стремился показать глубинные процессы жизни, запечатлеть ее с максимальной правдивостью, «не сгущая красок и

ничего не утаивая». При этом содержание его романов «почерпнуто из глубин сердца и личного опыта». Хемингуэй уверен в бессмертии книг как «самого прочного продукта человеческого труда».

Главные качества художника: способность «верно судить о людях и событиях»; умение трудиться упорно и терпеливо; чувство меры, искусство выбрать из огромной массы материала самое важное; воображение и фантазия, позволяющие мысленно жить в гуще событий; критическая интуиция, дающая возможность определять причины и следствия.

Идеал Хемингуэя вырастает из самой природы его эстетики: это добрая, щедрая и умная книга; простота языка и мысли, демонстрирующая «дар блестящей краткости». Классика для Хемингуэя — живой укор многим современным авторам с их мелкотравчатостью, «пустопорожней болтовней», нереальными героями и сюжетами, надуманными проблемами. В книге «Смерть после полудня» (*Death in the Afternoon*, 1932), этом своеобразном трактате о бое быков, есть принципиально важные для Хемингуэя размышления о литературе и писательском труде. «Каждая правдиво написанная книга — это вклад в общий фонд знаний, предоставленный в распоряжение идущему на смену писателю, но и этот писатель, в свою очередь, должен внести определенную долю своего опыта, чтобы понять и освоить все то, что принадлежит ему по праву наследования, — идти дальше». Эта мысль о своеобразной писательской эстафете приложима к самому Хемингуэю. Выплавляя свой собственный стиль, он, как уже отмечалось, целеустремленно осваивал повествовательные приемы, накопленные его предшественниками — от Шекспира и Флобера до Толстого и Тургенева, Конрада и Джойса. И сформировал свою уверенную манеру, свою «хемингуэевскую» стилистику, на которую не просто ориентировались, но которой откровенно подражали.

В той же книге Хемингуэй сформулировал и свой знаменитый принцип айсберга: «Если писатель хорошо знает то, о чем пишет, он может опустить многое из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом. Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды. Писатель, который многое пропускает по незнанию, просто оставляет пустые места. Писатель, который столь несерьезно относится к своей работе, что изо всех сил старается показать читателю, как он образован, культурен и изыскан — всего-навсего попугай».

Смысл жизни. Писатель реалистического склада должен понимать глубинные закономерности жизни во всей их сложности и противоречивости: «солнце без туч, радость без горя — вовсе не жизнь». Удачи сменяются поражениями, которые закаляют волю,

победы не даются без усилий. Для Хемингуэя жизнь — постоянное движение, развитие, когда человек растет, учится на ошибках, становится выше своего прежнего «я». «В жизни и работе куда более важны не способности, а характер, не ум, а сердце, не гений, а самообладание, терпение и дисциплина, подчиненные трезвому суждению». Хемингуэй не был склонен к отвлеченному философствованию. На исходе жизни он пришел к убеждению, что его идеал — это человек, живущий внутренней жизнью, скромный в своих потребностях, умеющий действовать, чуждый пассивной созерцательности, не ищущий коротких путей к счастью.

Огромное место в творчестве Хемингуэя и его жизни занимала любовь. Хемингуэй считал, что «любовь — единый творец человека и мира», «всеобщий инстинкт»; она «умудряет любящих, обостряет их ум и освежает чувства, порождает окрыленность»; «живет и крепнет, отдавая». Любовь для него — «высшая цель существования», а его религия — «любовь в действии».

Архив, публикации, критика: Хемингуэй продолжается

Хемингуэй любил говорить, что его архив, а он как у Марка Твена весьма объемён, — это нечто вроде банковского счета, который станет приносить проценты. Классик при жизни, он озабочился «документировать» собственный путь, словно желая таким образом облегчить работу будущим биографам и исследователям.

Публикаторская работа. Освоение архива Хемингуэя началось сразу же после его смерти. Сначала были обнаружены две его книги: мемуары «Праздник, который всегда с тобой» (*A Moveable Feast*, 1964) и роман «Острова в океане» (*Islands in the Stream*, 1970). Первая книга представляла воспоминания о ранних годах в Париже (1920—1924). Что касается романа, не отредактированного писателем при жизни, то, по-видимому, он был фрагментом большого эпического замысла о Второй мировой войне; Хемингуэй работал над ним в 1940-е годы, но так его и не завершил.

Уже в 1960-е годы стали выходить сборники рассеянных в периодике очерков Хемингуэя. Были обнаружены и изданы его стихи, а также том «Избранных писем» (*Ernest Hemingway. Selected Letters. 1917—1961*, 1981).

Увидел свет существенно отредактированный и резко сокращенный роман «Райский сад» (*Garden of Edem*, 1986), в котором отразились обстоятельства личной жизни писателя, его взаимоотношения с первой и второй женами. История главного героя, молодого писателя Дэвида Берна позволила ему коснуться любимой темы, показать творческий процесс, «технология» литературной работы.

Опубликован полный текст очерковой книги Хемингуэя «Опасное лето» (The Dangerous Summer, 1985) о поездке по Испании в 1959 г., а также сборник «Место публикации: "Торонто стар"» (Dateline Toronto Star. Hemingway Complete Dispatches for Toronto 1920—1924, 1985). В год столетия со дня рождения Хемингуэя был напечатан извлеченный из архива его роман «Правда при свете дня» (The True at First Light, 1999).

Мемуаристика и критика. Важным направлением хемингуэаны стали публикации воспоминаний людей, знавших писателя, его родственников. Значимы мемуары Марты Геллхорн: «Путешествие с собой и еще одним человеком» (Travel with Myself and Another, 1978), освещающие, в частности, малоизвестные страницы их совместной поездки в Китай в первой половине 1941 г. Добавим к этому обширному перечню и воспоминания И. Эренбурга, Р. Кармена, А. Эйснера (служившего адъютантом у генерала Лукача), встречавшихся с Хемингуэем в Испании.

«Русский Хемингуэй»: единство эстетики и этики. Хемингуэй — духовный спутник уже нескольких поколений российских читателей. Сама история восприятия, переводов, критического освоения Хемингуэя в России отражает некоторые характерные процессы в литературной жизни нашей страны примерно за семь последних десятилетий.

У истоков российской хемингуэаны стоит критик и переводчик И. А. Кашкин (1899—1963); многие его наблюдения были развиты и углублены другими исследователями.

Участие Хемингуэя в испанских событиях, его твердая антифашистская позиция упрочили его авторитет и популярность, в значительной степени сняли дежурные упреки в «аполитичности».

В пору холодной войны «остракизму» подверглись крупнейшие писатели США, в том числе и Хемингуэй. Некоторое время повесть «Старик и море» опасались печатать. Появление повести в «Иностранной литературе» (1955, №3) стало событием общественной значимости, одним из самых первых свидетельств начавшейся «оттепели».

От 1930-х к 1960-м: культовая фигура. В 1959 г. заместитель Председателя Совета Министров СССР А. И. Микоян, находясь на Кубе, посетил Хемингуэя, что было для той поры эпизодом, более чем многозначительным¹. Писатель становится культовой фигурой в СССР, особенно в среде «шестидесятников».

В последующие годы началось серьезное освоение наследия Хемингуэя, чему способствовал выход в 1968 г. четырехтомника писателя (под редакцией К. М. Симонова, М. О. Мендельсона и

¹ Как свидетельствуют недавно опубликованные секретные материалы, в ЦК КПСС в мае 1960 г. даже обсуждался вопрос о приглашении Хемингуэя в нашу страну, но в итоге это сочли «нежелательным».

А. И. Старцева); в третьем «испанском» томе во многом благодаря усилиям К. М. Симонова появился, правда, с купюрами «По ком звонит колокол», до того распространившийся среди интеллигенции в «самиздатовском» виде.

Глазами российских писателей. В глазах серьезных писателей, не приемлющих лобовой тенденциозности и заданности соцреализма, Хемингуэй был эталоном самобытного стиля и завидного мастерства. В 1937 г. 9 из 15 опрошенных советских писателей называли Хемингуэя наиболее крупным и любимым ими западным автором. Тонко писал о романе «Прощай, оружие!» А. Платонов. Он отметил высокое мастерство писателя, вырастающее из обостренного чувства такта «как средства борьбы с пошлостью», с дискредитацией «высоких» слов. Хемингуэю, в свою очередь, понравился платоновский рассказ «Третий сын». Много сделал для пропаганды творчества Хемингуэя И. Эренбург. Очень важен был художественный опыт Хемингуэя для такого писателя военной темы, как К. Симонов. В письме к Симонову в 1946 г. Хемингуэй писал: «Всю эту войну я надеялся повоевать вместе с войсками Советского Союза и повидать, как здорово вы деретесь».

Самые разные русские писатели свидетельствуют о том, как много значил для них Хемингуэй. Юрий Домбровский, автор известного романа «Факультет ненужных вещей», писал: «Кто открыл для меня действительно новые горизонты — это Хемингуэй». Ему вторит поэт Давид Самойлов: «Для нас американская литература как образцовая начала осознаваться через Хемингуэя». А вот слова Фазиля Искандера: «Хемингуэй как бы подсказал мне: не бойся тратить время и силы на полноту изображения окружающего мира, ибо человек, о котором ты пишешь, или теряет, или получает этот мир».

Хемингуэй и русские художники слова. Усваивая мировой опыт, учась у классиков, Хемингуэй настойчиво выделял русских художников слова. В 1920-е годы он, по его словам, «прочитал всего Тургенева, все вещи Гоголя, переведенные на английский, Толстого в переводе Констанции Гарнет и английские издания Чехова». Исследователи подсчитали, что каждая пятая книга, взятая Хемингуэем в лавке Сильвии Бич, была тургеневской. Если в 1920-е годы его кумиром был автор «Отцов и детей», то в 1930-е годы его сменяет Толстой. Как тонко заметил Юрий Олеша, «на дне творчества Хемингуэя виден свет Толстого».

В меньшей мере Хемингуэй был знаком с советской литературой. По совету Дос Пассоса он читал мемуарику М. Горького, был знаком с «Тихим Доном» Шолохова, высоко отзывался о его «Судьбе человека». Единственная емкая характеристика Хемингуэя дана «Конармии» Бабея. «Мне очень нравится его произведение. У него изумительный писательский материал, и, кроме того, он отлично пишет». Безусловно, Хемингуэю импонировала ем-

кая, самобытная манера Бабеля и та нелицеприятная, горькая правда, которая присутствовала в его описании гражданской войны.

«Человек с золотой пишущей машинкой». Норберто Фуэнтес, кубинский журналист, в своей интересной книге «Хемингуэй на Кубе» задается вопросом: «Если бы вам предстояло вернуть к жизни одного из ныне умерших американских писателей, на кого бы пал выбор?» Нельсон Олгрэн, автор известного романа «Человек с золотой рукой», экземпляр которого имеется в библиотеке Хемингуэя с теплым посвящением «человеку с золотой пишущей машинкой», ответил так: «Для меня это был бы Хемингуэй. Безусловно, Хемингуэй».

Литература

Художественные тексты

Хемингуэй Э. И восходит солнце. Старик и море. Рассказы / Сост., вступ. ст. и коммент. Б.А.Гиленсона. — М., 1998.

Хемингуэй Э. Райский сад. — М., 1986.

Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1982.

Hemingway E. Selected Letters. 1917—1981. — N.Y., 1981.

Hemingway E. Dateline: Toronto. — N.Y., 1985.

Hemingway E. Garden of Edem. — N.Y., 1986.

Hemingway E. The Dangerous Summer. — L., 1985.

Hemingway E. Complete Poems. — Lincoln. Univ. of Nebraska Press, 1992.

Hemingway E. The True of First Light. Scribner. — N.Y., 1999.

Критика. Учебные пособия

Гиленсон Б.А. Я сражался за то, во что верил // Новая и новейшая история. — 1990. — № 5.

Гиленсон Б.А. Достижения и проблемы изучения творчества Хемингуэя // Литературоведение на пороге XXI века. — М., 1998.

Гиленсон Б.А. Хемингуэй и его женщины. — М., 1999.

Гиленсон Б.А. Эрнест Хемингуэй. — М., 1991.

Гиленсон Б.А. «Я един со всем человечеством»: Роман Хемингуэя «По ком звонит колокол». — Орехово-Зуево, 1993.

Грибанов Б. Хемингуэй: Герой и время. — М., 1980.

Кашкин И. Эрнест Хемингуэй. — М., 1966.

Лидский Ю. Творчество Хемингуэя. — Киев, 1973.

Мулярчик А. Эрнест Хемингуэй: Мысли после юбилея // США и Канада: Экономика, политика, идеология. — 2000. — № 5.

Финкельштейн И.Л. Хемингуэй — романист. — Горький, 1974.

Фуэнтес Н. Хемингуэй на Кубе. — М., 1988.

Хемингуэй в воспоминаниях современников / Сост., вступ. ст. и коммент. Б.Грибанова. — М., 1995.

Хотчнер А. Папа Хемингуэй. — М., 2002.

Эрнест Хемингуэй: Биобибл. указ. — М., 1970.

- Baker C.* Ernest Hemingway. A Life Story. — N.Y., 1969.
- Donaldson.* Hemingway and Fitzgerald. The Rise and Fall of Literary Friendship. — N.Y., 1999.
- Lynn K.* Hemingway. — L., 1987.
- Meyers Y.* Hemingway. A Biography. — N.Y., 1985.
- Reynolds M.* Hemingway's First War. — N.Y., 1975.
- Reynolds M.* Hemingway. The Final Years. — Norton, 1999.
- Reynolds M.* The Young Hemingway. — Norton, 1999.
- Wilkinson M.* Hemingway and Turgenev. — Ann Arbor, 1984.

ТОМАС ВУЛФ: В ПОИСКАХ АМЕРИКИ

Тетралогия: «биение могучего сердца Америки». — «Домой возврата нет»: художественное завещание Вулфа. — Повесть «Паутина земли»: монологи Элизы Гант. — Поэтика Вулфа: «окно, распахнутое во все времена».

Я думаю, подлинное открытие Америки еще впереди. Я думаю, наш дух, наш народ, наша могучая бессмертная страна еще проявят свою мощь и нетленную правду. Я думаю, истинное открытие нашей демократии еще впереди. Я думаю, враг наш один: себялюбие и неизбежная его спутница — алчность. Враг этот слеп, но в его слепой хищной хватке кроется свирепая сила...

Томас Вулф



В американской литературной истории 1929 год знаменит выходом трех выдающихся романов, завершающих великое десятилетие и ставших классикой XX в. Это «Прощай, оружие!» Хемингуэя, «Шум и ярость» Фолкнера и «Взгляни на дом свой, Ангел» Томаса Вулфа, до того практически неизвестного литератора. Через год в знаменитой нобелевской речи Синклер Льюис, перечисляя писателей, в которых ему видится «будущее американской литературы», в частности, сказал: «У нас есть... Томас Вулф, младенец, наверное, тридцати или того меньше, чей роман “Взгляни на дом свой, Ангел” стоит в ряду с лучшими произведениями нашей литературы и полон раблезианской радости жизни».

Тетралогия: «биение могучего сердца Америки»

«Ребенок-гигант». Томас Вулф (Thomas Wolfe, 1900—1938) родился в маленьком городке Эшвиле в южном штате Северная Каролина. Он был восьмым ребенком в семье. Его отец, резчик по камню, был человеком могучего телосложения, эксцентрического, «взрывного» темперамента, у которого лихорадочная трудовая активность чередовалась с тяжелыми запоями. Среди любимых за-

нятий отца — чтение и декламация обширных стихотворных отрывков из Шекспира и поэтов-романтиков. Он привил сыну беззаветную любовь к книге. Мать была женщиной энергичной, волевой, одержимой жаждой накопительства. Образы родителей, обстоятельства их жизни в пору детства Вулфа нашли прямое отражение в его романе «Взгляни на дом свой, Ангел» и в повести «Паутина земли».

Томас Вулф получил хорошее образование. Окончив университет штата Северная Каролина (1920), продолжил обучение в Гарварде. Там он, в частности, участвовал в семинаре по драматургии; но, как выяснилось позднее, строгая, экономная драматургическая форма была для него узка, его увлекала эпическая ширь. До 1930 г. Вулф преподавал в одном из колледжей Нью-Йорка. В середине 1920-х годов приступил к работе над первым своим романом. С ним он и вошел в большую литературу, стремительно, с первого мощного шага.

В писательском дебюте Вулфа отразилась оригинальность его художественного почерка. Особенностью его книг были многословие, более чем внушительные объемы. Даже после безжалостных редакторских сокращений они оставались «кирпичами» в 600—800 страниц. И эта особенность Вулфа-прозаика по-своему гармонировала с обликом Вулфа-человека: на одной из фотографий мы видим высокого мужчину с шапкой густых волос, опершегося ногой на грубый деревянный ящик, доверху набитый листками рукописей. Он имел обыкновение писать стоя, его дневная «норма» доходила до 5 тысяч слов. Вулфу нравилось складывать рукописи в коробки огромных размеров, делать записи в гигантских гроссбухах. Природа одарила его неистощимым зарядом жизненной и творческой энергии и способностью «никогда не переставать удивляться».

Другая особенность прозы Вулфа — ее автобиографизм. Исследователи без усилий установили генезис едва ли не всех эпизодов и сцен в его романах, прототипы главных действующих лиц, «топографию» описанных мест.

Сам Вулф, декларируя свой автобиографизм, усматривал в нем плодотворный творческий принцип, но при этом был убежден, что серьезный, опытный писатель никогда не предлагает зеркальной копии пережитого и увиденного, ибо в произведениях искусства «все проверяется и трансформируется личностью художника». Его романы выстраивались в своеобразную лирическую сагу, образовывали как бы единую Книгу, посвященную не только одному лицу, самому Вулфу в разных возрастных ипостасях, но и Америке в целом. Главный герой, протагонист мыслится как своеобразный микрокосмос, как фигура в высшей степени репрезентативная. Через его судьбу писатель стремился познать всю полноту жизни огромного континента. Правы были кри-

тики, называвшие его «самым американским» среди писателей США.

Роман «Взгляни на дом свой, Ангел» (Look Homeward, Angel, 1929; рус. пер. 1971) вырос из удивительных в своей отчетливости воспоминаний о детстве и юности автора. Эпизод за эпизодом, сцена за сценой разворачивается почти двадцатилетняя история семьи Гантов, непростые взаимоотношения отца и матери, их детей, данные на фоне маленького южного городка Алтамонта. События в романе во многом даны сквозь призму восприятия Юджина Ганта, alter ego автора, сначала впечатлительного, чуткого ребенка, наделенного художественной восприимчивостью и пронзительной реакцией на несправедливость, грубость, потом подростка, ученика частной школы, книгочея, в дальнейшем студента университета, проявляющего литературный талант. Как и другие дети в семье Гантов, Юджин обделен родительской лаской. Он находит единственно близкую душу в брате Бене, рано познает одиночество. Мотив одиночества становится едва ли не стержневым во всей тетралогии.

В «Взгляни на дом свой, Ангел» соединяются черты романа-воспоминания и романа-воспитания. С образом Юджина Ганта связана лирико-эмоциональная стихия романа, которая соседствует с описаниями и сценами, выдержанными в реалистичной бытописательской манере, с критикой ханжества, алчности обитателей Алтамонта.

Рождение цикла. В начале 1930-х годов Вулф по большей части находится в Европе. Его новое произведение — продолжение «Взгляни на дом свой, Ангел», внушительного объема роман «О времени и реке» (Of Time and the River, 1935) — составляет вторую часть тетралогии, которая завершает «гантовский» цикл. Это повествование о дальнейшем пути Юджина Ганта: об учебе героя в Гарварде, приезде в Алтамонт на похороны отца, работе преподавателем английского языка в Нью-Йорке, поездке в Европу и возвращении на родину. Новое произведение — свидетельство расширения социальных горизонтов Вулфа.

Появление второго романа вызвало оживленную полемику вокруг творчества Вулфа: им восторгались, его осыпали упреками в «автобиографизме». Отзываясь на эти споры, Вулф излагает свое художественное кредо в книге «Рассказ о романе» (The Story of a Novel, 1936; рус. пер. 1974). В ней он откровенно и самокритично говорит о себе, своих эстетических пристрастиях, объясняет генезис двух первых частей тетралогии. Называет ее внутреннюю тему: положение писателя в США. Констатирует, что «тщета жизни в Америке, бесплодие духа, скучное мещанство» «враждебны художнику и препятствуют его развитию».

В двух последующих частях тетралогии — «Паутина и Скала» (The Web and the Rock, 1939) и «Домой возврата нет» (You Can't

Go Home Again, 1940; рус. пер. 1976) — действовал новый герой, Джордж Уэббер. Эти романы составили «уэбберовский» цикл тетралогии. Протагонист во многом дублировал внешность, характер, психологию Юджина Ганта. Но он не стал его копией. Вулф вновь на основе своих впечатлений описал детство и юность героя, но при этом перестроил и изменил многие эпизоды и ситуации, углубил социальную мотивацию, придал повествованию иное направление.

Летом 1938 г. Вулф тяжело заболел менингитом и в сентябре того же года умер. Ему было 38 лет.

В его архиве осталось много «сырых» рукописей объемом в несколько тысяч страниц. После смерти Вулфа увидели свет его неоконченный роман «За холмами» (The Hills Beyond, 1941), сборник рассказов «Потерянный мальчик» (The Lost Boy, 1945), «Письма» (Letters, 1945, 1956) и «Письма к матери» (Letters of Thomas Wolfe to His Mother, 1968), «Записные книжки» (Notebooks, 2 vols, 1970), поэтические фрагменты из романов «Лицо нации» (The Face of the Nation, 1939) и «Камень, лист, дверь» (A Stone, a Leaf, a Door, 1945).

«Паутина и Скала». В романе две части. В первой, охватывающей 17 глав, излагаются некоторые события, памятные читателю, знакомому с «гантовским» циклом. Однако большая часть романа отражает совершенно новую полосу в жизни героя, который, как считал Вулф, представлен более «объективно».

Здесь главенствует тема любви, прослеживаются перипетии любви Уэббера к театральной художнице Эстер Джек, замужней женщиной, значительно старше его. Показаны их нелегкие взаимоотношения, разрывки, сцены ревности. Начинающего литератора Джорджа Уэббера привлекают в Эстер Джек ум, художественные интересы, понимание его творчества. Герой поглощен любовью и работой над романом. После очередной ссоры с Эстер он отправляется в Европу, путешествует по Франции и Германии, потом возвращается в США.

«Домой возврата нет»: художественное завещание Вулфа

Выдающимся достижением Вулфа стал заключительный роман тетралогии. Это было художественное завещание писателя.

Концепция героя. Композиция. Джордж Уэббер появляется на страницах романа возмужавшим, повзрослевшим: он запечатлен в решающую, переломную пору жизни. Герой обретает социальный и политический опыт. История Америки и Европы 1930-х годов — уже не фон; она определяет жизненную дорогу Уэббера.

Юджин Гант, герой первых двух романов тетралогии, «бунтовал» против своего окружения, мучительно, импульсивно; с молодым задором искал свой путь. Джордж Уэббер, голос которого

в пространных лирических отступлениях сливается с голосом автора, — ровесник Вулфа. Их биографии синхронизируются. Став знаменитым писателем, Уэббер напряженно анализирует окружающий мир, значительно расширяет и обогащает сферу своего общения. Герой, по меткому слову Вулфа, превращается в «своего рода компас, вокруг которого жизненные явления сгруппированы и с помощью которого они исследованы и осмыслены».

Жанровое своеобразие. Произведение насыщено множеством событий и действующих лиц. Оно сочетает в себе разные жанровые элементы. Это и роман-воспитание, и «история молодого человека», и, наконец, роман-обозрение.

Образы героев «второго плана» «разрастаются» так, что приобретают едва ли не самодовлеющее значение (что, вообще, составляет специфическую особенность вулфовской методологии). Бывает, что Джордж Уэббер на какое-то время словно уходит в тень. Однако внутренняя тема «художник и общество», главенствующая в книге, остается в центре внимания Вулфа. Структура сюжета определяется процессом эволюции героя. Каждая часть романа, связанная с характеристикой той или иной социальной сферы, освещает очередную фазу духовного роста героя.

Читатель сразу же «подключается» к событиям: Джордж Уэббер только что вернулся из Европы на родину, он опять с Эстер Джек. Удачно складываются его творческие дела. Его безоблачное настроение гармонирует с атмосферой Америки, которая вся еще во власти призрачного «процветания».

Социально-критические мотивы. Радужная тональность первых глав быстро меркнет. «Новый» Вулф заявляет о себе резкими, сатирическими красками. Ими выписан один из ключевых эпизодов романа — поездка Уэббера в свой родной город Либия-хилл на похороны тетушки. Вулф реализует свое кредо: «Сатирическое преувеличение необходимо для изображения жизни, особенно американской жизни».

Провинция не противостоит Нью-Йорку, «современному Вавилону». Она не являет собой оплот старозаветной порядочности и «невинности». Перед нами две стороны одной и той же медали. Вулф дает нелюбимые портреты «столпов общества», «отцов» Либия-хилла, «черстных деляг», «бескрылых душ», одержимых спекулятивной горячкой, равнодушных ко всему, что не приносит «профита». Поездка в Либия-хилл становится важным этапом в «прозрении» Уэббера.

Критическая интонация начинает звучать еще сильнее во второй книге романа, иронически названной «Дом, который построил Джек». Она заставляет вспомнить об одном из учителей Вулфа, Синклере Льюисе, и его прославленном романе «Бэббит». И Вулф в манере, напоминающей льюисовскую, скрупулезно описывает

стиль жизни богача мистера Джека — его привычки, одежду, пристрастия, обстановку дома, перечисляя детали бытового уклада семейства, где все дышит преуспеванием и самодовольством. Конечно, мистер Джек — не Бэббит, он — один из столпов Уолл-Стрита, он крупнее, умнее, привык к размаху, самоуверен, элегантен, непоколебимо убежден во всемогуществе доллара.

В полной мере свой сатирический дар проявляет Вулф в сценах приема, устроенного мистером Джеком и Эстер: ложь и двуличие определяют дух этого великосветского раута.

В «английских» эпизодах романа господствует в основном стихия комическая, они открывают юмористическую грань вулфовского таланта. Перед нами два великолепных, слегка шаржированных очерка-портрета: это миссис Парвис, служанка Уэббера, и прославленный писатель Ллойд Мак-Харг, эксцентричный до гротескности (его прототипом послужил Синклер Льюис).

Во время кратковременного «фантазмагорического» путешествия с Мак-Харгом Уэббер с близкого расстояния наблюдает «без грима» человека, познавшего высшую славу и в то же время глубоко одинокого, понимающего, что слава, как и любовь, не может дать полного счастья истинно творческой личности.

Тема «двух Америк». В романе намечена тема «двух Америк», столь важная для литературы «красного десятилетия». И пожар в богатом доме Эстер Джек, разразившийся во время приема, на который приглашен герой, символичен. Это предвестник неотвратимой катастрофы 1929 г.

Встреча Джорджа на приеме с Эстер не укрепляет их связь, а напротив, приводит к разрыву. Все существо Джорджа — труженика, человека демократических убеждений, не приемлет фальши, «светскости» узколобых толстосумов, «заклятых врагов искусства и правды». Слияние Уэббера с их обществом означало бы для него гибель писательского таланта.

Мещанская стихия, представленная в сцене приема, многолика: это и обыватели из Либия-хилла, в штывы встретившие роман Уэббера «Домой, в наши горы»; и назойливые «поклонницы искусства», которые стали домогаться Уэббера как новоявленной литературной звезды; и один из столпов Либия-хилла — мэр Бакстер Кеннеди, пустивший себе пулю в лоб в грязном туалете. Вулф показал американское неблагополучие в общенациональном масштабе, трагедию Америки, которая, по словам писателя, склонного к «нагнетанию» эпитетов, казалась «великолепной, непревзойденной, несравнимой, непоколебимой, сверхисполином со здоровым румянцем». Кризис 1929 г. воспринимался многими как необъяснимое стихийное бедствие. Писатель и его герой понимают, что Америка «сбилась с пути», «превратилась в нечто безобразное, ужасное». В пору Депрессии «американская мечта» обернулась «американской трагедией».

Для Джорджа Уэббера, перебравшегося в «утрюмые джунгли» Южного Бруклина, этого квартала бедняков, беда, обрушившаяся на страну, обнажается с безжалостной правдивостью: перед ним — бездомные, бродяги, люди, выброшенные на «дно», обреченные на нищету, оскорбляющую человеческое достоинство.

В Бруклине Уэбберу-писателю жизнь открывается во всей ее суровости. Свои мысли по этому поводу писатель излагает в похожем на поэму в прозе отступлении о человеке: он «любит и, любя жизнь, ненавидит смерть, и оттого он велик, славен, прекрасен, и красота его пребудет вовеки». Журналист и критик Харвей Суодос (Harvey Swados) включил отрывки из «бруклинских» глав романа Вулфа в известную антологию «Американский писатель и Великая депрессия» (American Writer and Great Depression, 1966) как «одно из лучших художественных свидетельств об этом времени».

Лирические отступления Вулфа в романе прямо перекликаются с мыслями, рассеянными в его публицистике и переписке. В речи перед студентами университета Пэдью Вулф высказал свой символ веры — это «сердце простого человека», «то, что остается навсегда, что изменяется и все же неизменно, оно должно все вынести и вынесет. Народ, да, народ!»

«Немецкие» главы романа. Томас Вулф стоял у истоков антифашистской темы в американской литературе 1930-х годов. Важным политическим опытом стала для писателя поездка в Германию, где его встретили с почестями, что, однако, не помешало ему разглядеть подлинную сущность Третьего Рейха. Вернувшись в Америку, Вулф опубликовал статью, обличающую фашистские порядки. Разразившаяся в Испании гражданская война еще более убедила его в том, сколь опасна «коричневая» угроза: в апреле 1938 г. Вулф направил открытое письмо в журнал «Нейшен», протестуя против пагубной политики «невмешательства».

Эти факты писательской биографии нашли очевидный отзвук в романе «Домой возврата нет».

Знаменитым писателем Джордж Уэббер приезжает в 1936 г. в Германию, которая всегда оставалась для него страной высокой духовной культуры, страной Гете, Бетховена, великих философов, людей искусства. Он видит теперь, как искалечена душа этой страны.

В «немецких» главах Вулф, обычно склонный к некоторой экзальтации, взволнованному авторскому комментарию, избирает манеру «нейтрального» повествования. Он не возмущается, не негодует, не приводит нарочито драматических эпизодов.

Внешне в Германии все благопристойно: упорядоченный быт, вежливые улыбки, пунктуальность чиновников. Только в поведении людей чувствуется скованность, страх, загадочная осторожность в разговорах,

уход от политических тем. Все, даже личная жизнь людей, находится «под колпаком» полицейского режима.

Кульминационная сцена — арест на германо-бельгийской границе одного из попутчиков Уэббера — еврея: перед читателем беспомощный, обреченный беглец, подлежащий депортации в концлагерь, вымуштрованные до автоматизма полицейские.

Финал романа: «открытие Америки еще впереди». Пребывание в Германии убеждает героя: писателю нельзя стоять в стороне, оставлять зло безнаказанным. Отсюда логически обоснованный переход к финалу романа — это вулфовское «прощание с прошлым». В нем писатель как бы сливается с героем: пассажи из писем, выступлений Вулфа почти дословно повторяются на заключительных страницах произведения. Все пережитое и пережитое героем побуждает его сделать вывод: «...Нет возврата к упоению красотой, к ребяческим представлениям об “избранности” художника, об искусстве, красоте и любви, как самодовлеющих ценностях, нет возврата в “башню из слоновой кости”...»

В художественную ткань произведения вторгается публицистика — одна из эстетических примет литературы «красного десятилетия». В письме к редактору Лису Эдвардсу герой, а с ним и автор романа декларируют несогласие с философией примирения с социальным злом. Уэббер убежден: страх, ненависть, рабство, жестокость, нужду, нищету можно победить и уничтожить. Но достичь этого возможно, только если совершенно перестроить современное общество.

В письме Лису Эдвардсу главные вехи жизни героя осмыслены по-новому. Весомо звучат слова, исполненные страстной веры в Америку, ибо она и ее народ «бессмертны, еще не раскрыты, и нетленны, и должны жить». Вулф устами Уэббера провозглашал: «Я думаю, подлинное открытие Америки еще впереди».

В движении героя к более широким общественно-философским и политическим горизонтам, к признанию нерасторжимости судьбы индивида и судьбы народной выразилась созвучность романа «Домой возврата нет» с художественной атмосферой «красных тридцатых». Это был путь от замкнутости и аполитичности к пониманию природы фашизма, когда честному гражданину, не приемлющему эскепизма, необходимо сделать выбор в противоборстве сил добра и зла.

Поэтика романа. В романе «Домой возврата нет» проявилась одна из оригинальных особенностей Вулфа: несмотря на внушительный объем его произведений, бледность сюжета, читателю не приходится скучать. С одной стороны, подробности, воспроизведенные автором, интересны своим разнообразием и жизненностью. С другой стороны, Вулф никогда не утомляет однообразием, однообразием: сцены, фрагменты, лирико-философские пассажи его романа отличаются эмоциональностью и живой стилиевой манерой.

В своем последнем романе он добился большей строгости формы, во многом преодолел неслаженность структуры, отличавшую его первые книги. «Это — лучший роман, им созданный, зрелый, продуманный, логично и умно построенный», — отозвался о «Домой возврата нет» известный критик Карлос Бейкер.

Повесть «Паутина земли»: монологи Элизы Гант

Вулфа прославили его романы. Но из-под его пера выходили также новеллы и повести. Они были внутренне сопряжены с его произведениями романной формы. После завершения «гантовской» дилогии Вулф публикует сборник повестей «От смерти к утру» (*From Death to Morning*, 1935). В него вошло одно из лучших произведений писателя — повесть «Паутина земли» (*The Web of the Earth*, 1932; рус. пер. 1971). Она связана с первым романом дилогии «Взгляни на дом свой, Ангел». Вулф задумывал повесть как фрагмент объемного художественного полотна, посвященного Уэстоллам, предкам писателя по материнской линии.

Повесть, как и все у Вулфа, автобиографична. Пристальное внимание уделяется Ганту, отцу героя, родственникам матери, жителям Алтамонта, в котором легко узнаваем Эшвилл, родина Вулфа. Повествование в повести ведется от лица Элизы Гант: ее прототипом была мать писателя, которая «словоохотливостью даже превосходила сына». Героиня-повествовательница как истинная южанка впитала в себя искусство устного рассказа. В памяти Элизы всплывают десятки персонажей, данных то крупно, рельефно, то совсем эскизно. Но самая рельефная фигура в монологах Элизы — это ее муж, личность неординарная и противоречивая. Но есть в повести и иной план: она о тайнах, загадках, превратностях жизни. Начало повести рассказ о том, как были услышаны два таинственных голоса. В финале Элиза объясняет, что эти голоса точно предсказали рождение двух ее близнецов — Бена и Гровера. К повести приложимы слова Вулфа, обращенные к читателям первого романа: «...Мы — сумма всех мгновений нашей жизни: все, что есть, заключено в них, и ни избежать, ни скрыть этого мы не можем». Эти слова формулируют особенности художественной методологии Вулфа.

Структура повести многослойна и драматична. Прямая монологическая речь матери не снабжена какими-либо авторскими пояснениями. Она прерывается вопросами и репликами сына. Монологи Элизы несколько сбивчивы, хаотичны, неприхотливы, близки по своему строю к внутреннему монологу и «поток сознания».

Элиза оживляет события, относящиеся к разным временным пластам: один пласт — прошлое, по преимуществу Гражданская война и Реконструкция; другой пласт — современность.

Перед читателем вырастает и образ самой рассказчицы, неутомимой, деятельной Элизы Гант. Она комментирует и оценивает события, по любому вопросу имеет свое суждение, старается извлечь мораль из каждого эпизода.

Повесть — свидетельство психологического искусства Вулфа. Характер героини многогранен, изменчив. В начале повествования это женщина, которая не всегда уверенно ориентируется в собственных ретроспекциях, не в меру разговорчивая, перескакивающая с одного предмета на другой. В финале повести она благодаря близости к земле словно становится молодой, обретает уверенность: «Земля нам осталась... земля нам всегда остается, будем стоять на ней, и она нас спасет. Она никогда еще не подводила».

Пафос повести нельзя свести к какой-то одной безусловной формуле. Вулфа всегда пленяла потребность уловить биение «великого, могучего сердца Америки», описать то сложное, хаотическое переплетение, которое он определил метафорой «паутина». Запечатлеть все многообразие реальности. Бытие же человека для писателя одухотворялось неизменным смыслом: плодотворным трудом, физическим и духовным.

Поэтика Вулфа: «окно, распахнутое во все времена»

Художественный метод Вулфа, способ эстетического осмысления жизни по-своему уникален. Его произведения, особенно ранние, страдали многословием, некоторой аморфностью; последнее обстоятельство писатель считал отражением «хаотизма» самой жизни. Казалось, Вулф хотел насытить их всеми кладями своих записных книжек, всем богатством памяти.

Вулф и мировая литература. Дерзость вулфовского замысла — в стремлении запечатлеть в своем творчестве всю мощь американского континента, создав своего рода «книгу жизни». А это требовало от писателя использования едва ли не всего арсенала эстетических средств, опоры на художественный опыт мирового словесного искусства. Он был усердным и внимательным читателем, брал на вооружение отдельные приемы Шекспира, английских поэтов-романтиков, Джойса, Пруста. Многократно в переписке он ссылается на пример Толстого как на автора любимого им романа «Война и мир», который был для Вулфа образцом плодотворного синтеза «личного, автобиографического» и универсального. Но все же ближе была ему национальная традиция: Уитмен, Мелвилл, Твен, Синклер Льюис и, конечно же, Драйзер с его приверженностью к правде и стремлением представить широкую панораму американского общества.

Вулф предельно внимателен к внутреннему миру центрального героя, и в то же время романы тетралогии вбирают всю полноту жизненных явлений. Это достигается емкостью характеристики социальной среды, множеством действующих лиц «второго» и «третьего» ряда, смело разомкнутыми географическими горизонтами.

Среди особенностей вулфовской методологии — сочетание нескольких временных планов. Это «реально существующее настоящее», т. е. действие, которое разворачивается на глазах у читателя. Это «прошлое», «образы памяти» протагониста, воскрешающие обычно впечатления его ранних лет. Это, наконец, время «рек, гор, океанов, земли» (если использовать выражение Вулфа), некое метафорическое время, когда события частной жизни индивида интегрируются в контекст мифов, в мощный поток общечеловеческой истории. Роман Вулфа — это «окно, распахнутое во все времена».

Стилистика Вулфа: «южный» акцент. Впечатляют неистощимая вулфовская память, зрительная и эмоциональная, его свежесть в восприятии жизни, его наблюдательность. Он охвачен неутолимой жадью жизни. О нем, как и о герое романа «Паутина и Скала», уместно сказать, что он хотел «все... съесть, выпить, прочитать, просмотреть, запомнить».

Как и любимый им Уитмен, Томас Вулф разворачивает на страницах своих произведений целые реестры мелких деталей, описания блюд, запахов, предметов домашнего обихода. Он «каталогизирует» их с завидной неутомимостью. Например, перечисление пассажиров, которых видит Уэббер на вокзале, отправляясь в Либия-хилл, занимает две страницы. Памятуя о вулфовских структурных просчетах, о словесных «излишествах», уместно прислушаться к замечанию критика Джозефа Уоррена Бича: «Вулф обладает такой силой чувств, такой фантазией, которые перекрывают сотню “недостатков”».

В прозе Вулфа налицо отчетливые признаки «южной» школы. Его произведения многослойны. Они вбирают в себя патетику и лирику, риторику и описания быта, цветистость и метафоричность. Их пронизывают «ключевые» символы и лейтмотивы («река», «дверь», «лист», «дом», «паутина жизни»).

Вулф — писатель с высоким «рейтингом». Его включают в самые почетные списки мастеров национальной прозы XX в., ставят рядом с Хемингуэем, Фолкнером, Стейнбеком, Фицджеральдом.

В нашей стране «открытие» Вулфа произошло в 1960-е годы. Переведены два его романа: «Взгляни на дом свой, Ангел» и «Домой возврата нет», неоднократно переиздававшиеся. В серии «Мастера публицистики» вышел том избранных статей, очерков и писем Вулфа.

Литература

Художественные тексты

Вулф Т. Жажда творчества / Сост. предисл. и коммент. В. Толмачёва. — М., 1989.

Вулф Т. Домой возврата нет: В 2 т. / Послесл. Б.А. Гиленсона. — М., 1997.

Вулф Т. Взгляни на дом свой, Ангел. — М., 2002.

Вулф Т. Смерть — гордая сестра. — М., 2000.

Wolfe T. The Letters of Thomas Wolfe. — N.Y., 1956.

Wolfe T. Notebooks: 2 vols. — N.Y., 1970

Критика. Учебные пособия

Зверев А. М. Американский роман 20—30-х гг. — М., 1982.

Donald D. H. Look Homeward. A Life of Thomas Wolfe. — N.Y., 1987.

Thomas Wolfe. Three Decades of Criticism. — N.Y., 1968.

Turnbull A. Thomas Wolfe. — N.Y., 1969.

ДЖОН СТЕЙНБЕК: ЩЕДРАЯ ПАЛИТРА РОМАНИСТА

1930-е годы: «поэт обездоленных». — «Гроздь гнева»: «страна Джона Стейнбека». — 1940-е годы: новые горизонты. — Поздний Стейнбек: писатель в меняющемся мире. — Стейнбек-художник: «сигнальные стяги надежды и вдохновения».

Писателю уготовано обнажать наши многочисленные огорчительные прегрешения и ошибки, проливать свет на наши темные и опасные устремления для их же исправления. Более того, он призван провозглашать и прославлять безусловную способность человека вызывать величие сердца и духа, мужество в поражении, героизм, сострадание и любовь. В непрекращающейся войне против слабости и отчаяния книги — яркие сигнальные стяги надежды и вдохновения.

Джон Стейнбек



Когда речь заходит о писательских «рейтингах» в американской прозе XX в., то на первом-втором месте прочно стоят Хемингуэй и Фолкнер; а за ними, как правило, — Стейнбек. Они образуют, по словам одного критика, «великий американский триптих». Художник самобытной манеры, Стейнбек оставил многожанровое наследие: романы, повести, новеллы, пьесы, инсценировки, репортажи, путевые очерки, киносценарии, документально-публицистические книги, дневники. Среди этих произведений выделяется несколько всемирно признанных, образующих стейнбековский «канон»: романы «Гроздь гнева», «Квартал Тортилья-Флэт», «Консервный ряд», «Заблудившийся автобус», «К востоку от Эдема», «Зима тревоги нашей», повести «О людях и мышах», «Жемчужина».

1930-е годы: «поэт обездоленных»

Путь к признанию. Джон Стейнбек (John Steinbeck, 1902—1968) родился в Калифорнии, в маленьком городке Салинас, в долине

реки под тем же названием; он не раз упоминается как место действия в его произведениях. Предки писателя были выходцами из Германии (фамилия деда Гросстейнбек), в их жилах текла немецкая и еврейская кровь. Покинув Германию, семья некоторое время жила в Иерусалиме, откуда перебралась в США, сначала в Новую Англию, затем во Флориду. Отец писателя родился уже в Америке; он «американизировал» свою фамилию на Стейнбек. Отец был служащим, имел солидный двухэтажный дом. В нем прошли детство и отрочество будущего писателя, который любил землю и с удовольствием трудился на ней. Учился он не блестяще, зато был книголюбом. Джон отличался независимым, своенравным характером, мать полагала, что он будет «либо гением, либо пустышкой». Окончив школу в 1919 г., Джон уже твердо решил стать писателем. Одним из его кумиров был Джек Лондон. Родители не возражали против литературных амбиций сына, но полагали, что прежде ему необходимо получить добротное университетское образование. Следуя их желаниям, он поступил в Стэнфордский университет, где учился с перерывами с 1919 по 1925 г. Но более существенной была для него школа труда: Стейнбек познал самую черную работу. Был моряком, уборщиком, мойщиком посуды, плотником. Подобно многим американским писателям, он сделал первые литературные шаги на журналистском поприще в качестве репортера. В течение двух лет, работая то шофером, то сторожем на даче, все свободное время Стейнбек отдавал беллетристике. Его долго не печатали, только в середине 1920-х годов в печать пробиваются его первые рассказы.

Дебют романиста: «Квартал Тортилья-Флэт». Весной 1929 г. Стейнбек переезжает в Сан-Франциско, где некоторое время прирабатывает складским рабочим. Летом того же года ему удастся опубликовать свой первый роман «Золотая чаша» (Cup of Gold). Это была романтическая история английского пирата и авантюриста XVIII в. Гарри Моргана. Роман, пестревший мелодраматическими штампами, не имел особого успеха. Тираж в 1500 экземпляров так и не был распродан.

Как писатель Стейнбек обрел себя на заре «красных тридцатых». Они во многом и сформировали его. Его вторая книга — «Райские пастбища» (The Pastures of Heaven, 1932) — была построена как роман в новеллах. Она включала десять историй из жизни калифорнийской семьи Манро. Затем был роман «Неведомому богу» (To a God Unknown, 1933), посвященный горестной участи фермера Джона Уэйна.

Широкое признание пришло к Стейнбеку с повестью «Квартал Тортилья-Флэт» (Tortilla Flat, 1935). В нелегкое, кризисное время вышло произведение жизнерадостное, окрашенное мягким юмором, оригинальное по сюжету. Повесть представляла собой цикл из нескольких новелл, объединенных общим местом действия (бед-

нейший квартал приморского города Монтерей) и колоритными «сквозными» персонажами, его обитателями.

Главный герой Денни и его приятели Пилон, Пабло, Большой Джо, люди без определенных занятий, люмпены, бездельники, «пайсано», любители шумных застолий и всякого рода розыгрышей и приключений. Живущие вне привычных социальных связей, они пробавляются мелкими кражами и подачками. Выпив, нередко ввязываются в потасовки. Но даже не в самых благовидных поступках они следуют собственному кодексу чести, своим понятиям о добре и зле. Воруя, друзья стараются поддержать на плаву нищенку Тересину Кортес, восемь детей которой надо спасти от голода. С гибелью Денни во время пожара распадается сплотившееся вокруг него содружество.

Повесть содержала элемент пародии. Во вступлении к этой книге Стейнбек писал: «...Дом Денни был подобен Круглому Столу, а друзья Денни — рыцарям Круглого Стола». Подвиги «пайсано» — «сниженная» параллель к подвигам персонажей знаменитого средневекового рыцарского цикла, кстати, одного из любимых произведений Стейнбека. Писатель удостоился приза за лучшую книгу, вышедшую из-под пера калифорнийца, и стал общеамериканской знаменитостью. Позднее колоритные фигуры «пайсано» вновь оживут на страницах его романа «Консервный ряд» (1945).

Новеллистика. С успехом трудится Стейнбек и в других жанрах (сборник новелл «Долгая долина», *The Long Valley*, 1938; повесть «Рыжий пони», *The Red Pony*, 1937). В лучших новеллах («Змея», «Завтрак», «Хризантемы», «Сбруя» и др.) раскрыт характерный для писателя конфликт романтической мечты и алчности собственника; в повести же — «вечная» тема вхождения ребенка в мир взрослых. Сюжет новеллы «Хризантемы» (*Chrysanthemums*) незамысловат, но исполнен символического смысла.

События охватывают всего один день. Перед нами внешне благополучная фермерская семья. Элиза, женщина с поэтической душой, выращивает любимые хризантемы. Ее муж — человек сугубо деловой; в этот день ему удастся повернуть удачную торговую сделку. В отсутствие мужа в их дом приходит точильщик ножей. Элиза хочет сделать ему приятное, дарит горшок с любимыми цветами. Вечером, когда она с мужем отправляется в кино, замечает, что ее цветы выброшены...

«И проиграли бой». Стейнбек обращается к теме социального конфликта в романе «И проиграли бой» (*In Dubious Battle*, 1936). Иногда его называют «стачечным романом», относя к жанру, бытовавшему в литературе 1930-х годов, но писатель не отдавал дань моде. Его произведение выросло из живых личных наблюдений над безрадостной долей сезонных рабочих в «благословенном» штате Калифорния.

В центре романа противостояние между «фруктовыми бродягами» в долине Торгас и хозяевами плантаций, штрейкбрехерами, целой арми-

ей скэбов (охранников). Лагерь забастовщиков подвергается осаде, их травят в газетах, гибнут некоторые из их руководителей. Главные герои-коммунисты Джим Нолан и Мак Джим. Молодой рабочий Нолан, исполненный ненависти к капитализму, вступает в коммунистическую партию, чтобы все силы отдать «великому делу». Однако он, фанатик идеи, равнодушен к людям. Похож на него и его старший товарищ Мак. Ему, коммунисту с многолетним стажем, человеку твердой воли, целеустремленному, холодному руководителю, мыслящему категориями классовой борьбы, «нет времени думать о чувствах отдельного человека». Его идеологический прагматизм отчетливо проявляется в финальном эпизоде романа. Мак втаскивает на трибуну тело своего товарища Джима, сраженного пулей полицейского. Подобным способом в интересах «дела» он хочет обличить бесчеловечность капитала. Мак выкрикивает, обращаясь к толпе: «Товарищи! Этот парень старался не ради себя...»

Стейнбек проявил здесь несомненную проницательность. Он увидел в коммунистах узколобых догматиков, способных на насилие во имя достижения своих целей. Вожакам стачки противостоит доктор Бертон, фигура, безусловно, близкая писателю. Бертон бескорыстно лечит забастовщиков. Он — противник насильственных методов, скептик, старается быть «над схваткой», верит «не в дело, но в людей». Роман оказался перенасыщен идеологией, и вторжение писателя в сферу социального конфликта не стало для него художественной удачей.

«**О людях и мышах**». Повесть «О людях и мышах» (*Of Mice and Men*, 1937) стала самой значительной вехой на пути Стейнбека к «Гроздьям гнева». В ней в полной мере раскрылись талант писателя, его художественная методология. Повесть получила мировое признание. Ее название восходит к стихотворению Роберта Бернса «Полевой мыши, гнездо которой разорено моим плутом».

Маленькая ферма в Калифорнии, где разворачивается действие повести, — микромодель американского общества. Здесь неуютно и горестно маленькому человеку, труженику. Наемные работники живут в бараках. Надо всеми довлеет страх перед хозяином и его своевольным сыном Кудряшом. В гнетущей атмосфере фермы изнывает и жена Кудряша, бывшая женщина легкого поведения. Неприкаян, измучен трудом батрак Кэнди. В нищей каморке ютится старик-негр Крукс.

Главные герои повести Джордж и Ленни образуют колоритную пару: Джорджа, смышленного и трудолюбивого, и Ленни, великана, наделенного большой физической силой, но слабоумного от рождения, связывает трогательная дружба. Иногда этот союз становится в тягость для Джорджа, но он не устает опекать Ленни, оберегая его от опасностей, так как его друг не всегда способен управлять своими действиями. Взаимная привязанность поддерживает их в этом жестоком мире. Они скитаются, перебиваясь случайными приработками в качестве наемных батраков. Заветная мечта друзей — «заиметь маленькое ранчо и кроликов». Не шадя сил, трудятся они на босса и его сына Кудряша, который постоянно затевает ссоры с батраками. Жена Кудряша пытается соблазнить

великана Ленни. Тот, обладая огромной силой, не способен контролировать свои действия и случайно смертельно травмирует ее; за ним начинается погоня. Ленни прячется от преследователей на берегу реки. Джордж находит его, успокаивает, а когда толпа линчевателей приближается, стреляет Ленни в затылок, чтобы избавить друга от жестокой расправы...

Глубинная тема повести — неизбежное человеческое одиночество. Стейнбек сострадает своим героям. Повесть и лучшие произведения 1930-х годов дали основания называть Стейнбека «поэтом обездоленных».

«Гроздь гнева»: «страна Джона Стейнбека»

На исходе 1930-х годов Стейнбек создает произведение, ставшее его «главной книгой» — выдающийся роман «Гроздь гнева» (*Grapes of Wrath*, 1939) о судьбоносной эпохе в жизни Америки.

Документальная основа. Роман отражает жизненный опыт писателя, приобретенный им в пору «красных тридцатых» в Калифорнии, в этом «золотом штате», как его иногда называют. Стейнбек посещал места забастовок, жил в лагерях переселенцев, работал простым рабочим на уборке фруктов и овощей. Осенью 1937 г., приехав в Оклахому, он вместе с группой согнанных с земли фермеров-арендаторов проделал тернистый путь до Калифорнии, тот самый, что и прошли Джоуды, герои его романа.

Написанию предшествовала тщательная социологическая разработка материала. В 1938 г. Стейнбек выпустил брошюру «Сильные духом», в которой, опираясь на факты и цифры, свидетельствовал о бедственном положении оклахомских сельхозрабочих. Он рисовал тягостный удел переселенцев, их нужду, антисанитарию во временных поселках, «гувервилях»¹, угрозы и террор местных реакционных организаций. «Безнадежное забвение демократии в Калифорнии» — так звучал вывод Стейнбека.

Документальные книги такого характера были весьма популярны в 1930-е годы (в этом жанре работал Э. Колдуэлл). Почти одновременно с романом Стейнбека вышла книга «Американский исход» (1939). В этом сборнике фотографий Дороти Лэнж, сопровождаемых текстом Поля Тейлора, зримо и наглядно предстала «кочующая Америка»: тысячи измученных людей, бросивших насиженные места; старые грузовики с жалким скарбом; страдающие от недоедания дети; палаточные городки. Это была своеобразная «фотопараллель» к «Гроздьям гнева» Стейнбека. После выхода романа П. Тейлор выпустил брошюру «Согнанные с земли», в которой

¹ Поселки для безработных, организованные в период Депрессии при президенте Гувере.

подтвердил документальную достоверность романа и назвал «Гроздья гнева» «современной “Хижинной дяди Тома”».

В основе романа горькая история трех поколений фермерской семьи Джоудов. Банки и тресты сгоняют фермеров с насиженных мест в Оклахоме. Несчастья усугубляются жесточайшей засухой. Погрузив жалкий скерб на старенький грузовичок, они едут по федеральной дороге № 66 в Калифорнию, где им сулят выгодное трудоустройство. Но на самом деле в этом благословенном краю их подстерегают безработица, издевательства, унижения. Семья тает, рушится. Не выдержав тягот пути, умирает старый дед, затем бабка. Уходит Ной, трусливо покидая беременную жену Конни. Арестован проповедник Кейси. Вынужден скрываться Том Джоуд. У Розы Сароны рождается мертвый ребенок.

Сила Стейнбека в драматизме и живой наглядности изображаемого. Писатель создает эффект «присутствия». Мы видим, как Джоуды разжигают костер, готовят пищу. Вместе с ними мы трясемся в грузовике, соперничаем им, зная, как неумолимо тают их последние сбережения — пятьдесят долларов.

Жанровое своеобразие и архитектоника романа. «Гроздья гнева» — книга, новаторская по форме и содержанию. Жанровая природа романа — это оригинальное соединение художественных и философско-публицистических элементов. «Гроздья гнева» — многослойный социальный роман. В нем есть и конкретная изобразительность, и философская углубленность, и аллегория, и символика. Оригинальна и структура романа, в котором наличествует «второй план» — серия публицистических глав. Они формально связаны с сюжетом о Джоудах, развернуты параллельно основному действию, являясь своеобразным комментарием к нему.

В этих главах, разнообразных по стилистике и эмоциональной атмосфере, Стейнбек демонстрирует щедрость своей палитры: он пейзажист, бытописатель, историк, этнограф, лирик, публицист, атакующий социальное зло. Романист избегает однообразия: он чередует приемы, формы, манеру повествования. В главе первой Стейнбек ярко живописует поля Оклахомы, пораженные засухой, принесшей столько горя Джоудам. В пятой воссоздает воображаемый диалог между арендаторами и представителями «Банков и Трестов», которые «дышат прибылью» и «питаются процентами с капитала». В ряде глав даны экскурсии в историю и экономику Калифорнии. Логика наглядных картин и неопровержимых фактов подводит романиста к прямому выводу: «Когда большинство людей измучено голодом и холодом, они берут силой то, что им нужно. И еще одна истина — она кричит с каждой страницы истории: угнетение сплачивает тех, кого угнетают».

Стейнбек — приверженец социальной справедливости, не приемлющий оскорбительного для общества контраста богатства и бедности. «Локальный» калифорнийский материал не только не мешает Стейнбеку поставить проблему жгучей общественной зна-

чимости, но и еще сильнее ее заостряет. Алчность богачей принимает дикие, антигуманные формы. В романе клокочет энергия возмущения, словно сконцентрированная в заголовке произведения. Уничтожаются продукты, чтобы сохранить высокие цены. В это время многие люди голодают. Голос обездоленных и страдающих слышится в публицистическом отступлении: «Жгите кофе в паровых топках. Жгите кукурузу вместо дров — она жарко горит. Сбрасывайте картофель в реки и ставьте охрану на берегу, не то голодные все выловят. Режьте свиней и зарывайте их в землю».

Публицистический план позволяет включить судьбы Джоудов в широкий социально-исторический контекст, придать их трагедии обобщающий смысл. Роман дышит атмосферой «красных тридцатых», пафосом солидарности людей, жаждущих сплотиться перед лицом обрушившегося на них общего горя: «...В формулу “я лишился своей земли” вносятся поправки; клетки делятся, и из этого деления возникает то, что вам ненавистно. Здесь таится опасность, ибо двое уже не так одиноки и не так растеряны, как один...» Герои мечтают о подлинном народовластии. Прощаясь с матерью, Том Джоуд говорит: «Прогнать к черту полисменов — сами себе будем полисменами. Будем трудиться все вместе ради своей же пользы, будем работать на своей земле».

Система образов. Перед читателем — три поколения Джоудов. Характеры героев рельефны, ибо проявляются в экстремальной ситуации. Джоуды — художественное олицетворение трудовой, народной Америки. Коллективного образа подобной обобщающей силы, пожалуй, ранее американская литература не знала.

Мать, Ма Джоуд так отзывается о своей семье: «Мы Джоуды... Мы ни перед кем на задних лапках не ходим. Дед нашего деда сражался во время революции. Мы были фермерами, пока не задолжали банку... Мы народ — мы живем и живем... Нам ни конца ни края не видно...» Все Джоуды — личности, все с «чудинкой». Один из братьев — Ной, не совсем психически здоров, замкнут и молчалив. Дядя Джон находит «разрядку» в вине и беспорядочных связях. Запоминается 14-летний Эл, смысленный подросток, «хобби» которого — девочки. Психологически достоверны самые младшие из Джоудов — Уинфилд и Руфь. Незабываемы дед, тощий, оборванный, шумливый старикашка, и бабка, надломленная горем.

Есть в романе образы, данные в развитии. Бывший священник Джим Кейси, тихий скромный человек, потерявший веру, добровольно идет в тюрьму, чтобы спасти друга. Освободившись, он становится во главе забастовщиков и гибнет от руки полицейского. Эстафету из рук Кейси принимает Том Джоуд. Это пролетарий с сильными руками и ясной головой. Народное горе пробуждает в нем протест: «Я буду с теми, кто не стерпит и закричит», — говорит он.

Одно из самых впечатляющих достижений Стейнбека в романе — образ матери¹. Ма Джоуд — человек большой души. Она «оплот и твердыня» семьи Джоудов, в которой господствует своеобразный матриархат. Ей бывает трудно, готовы сдаться нервы, но она живет, стиснув зубы, взяв на себя груз материальных и моральных забот о семье. Для Ма превыше всего сохранение ее единства. Сострадание к ближним, которые для нее словно родные — основа ее жизненной позиции: «Помогать надо, такая уж у людей потребность». Пафос солидарности, связанный с этим образом, — примета литературы 1930-х годов.

Поэтика романа. Роман Стейнбека — произведение художественно полнокровное. В нем — богатый диапазон чувств и настроений. Стейнбек не чурается просторечия, сленга; ему по душе грубоватый народный юмор. Бытовая речь соседствует с высокой патетикой. Повествовательный стиль «переливается» в ритмизированную прозу, достигает ораторского пафоса. Стейнбек демонстрирует искусство «перевоплощения», предлагая разные точки зрения на изображаемое. В 9-й главе он смотрит на мир глазами арендаторов, покидающих насиженные места; в 12-й — превращается в изгоя, бредущего по федеральной дороге № 66; в 15-й — рассказ ведется от лица Мэй, разбитной хозяйки придорожного ресторанчика.

В «Гроздьях гнева» дает себя знать и своеобразный пантеизм писателя, одухотворение природы. Природа у него — противовес бездушной, «механической» цивилизации. Герои романа, живущие плодами своего труда, любят землю, вечно прекрасную, исполненную животворной силы. Нравственные законы, воплощенные в Библии, — та высшая мерка, по которой писатель судит героев и их поступки.

В романе проявилась присущая Стейнбеку-художнику склонность к символической и аллегорической. Глава 3-я, например, — это неизбежаемая притча-миниатюра о ползущей по дороге черепахе, которая предстает как символ неистребимости живого, природного начала.

Международный резонанс. «Гроздья гнева» стали событием и литературного, и общественного масштаба. Два года роман возглавлял список бестселлеров. Критики разных направлений не скупались на хвалебные эпитеты в адрес автора. По мысли Малколма Каули, авторитетного критика, в романе словно бы аккумуляровались главные темы и мотивы всей литературы десятиле-

¹ В литературе XX в. с его потрясениями, войнами, революциями вечная тема материнства обретает высокое общественное звучание. Об том свидетельствует опыт многих писателей Запада: Роллана (Аннет в «Очарованной душе»), Чапека («Мать»), Нексе («Дитте — дитя человеческое»), Брехта («Мамаша Кураж и ее дети»), «Винтовки Терезы Каррар»), Голда («Еврейская беднота»), Райта («Утренняя звезда»).

тия, получившие совершенное художественное решение. Роман был удостоен Пулитцеровской премии, а Стейнбек — избран в Национальный институт литературы и искусства.

Фильм, сделанный на основе романа выдающимся «оскароносным» режиссером Джоном Фордом, прочно вошел в историю американского кинематографа. Роман же был переведен на множество языков. После публикации романа на русском языке журнал «Интернациональная литература» напечатал специальную подборку взволнованных читательских откликов на это произведение. Книга Стейнбека увидела свет и в нацистской Германии: фашистские идеологи с присущим им цинизмом стремились использовать ее как художественное свидетельство тех мук, на которые обрекает западный капитализм простых людей.

Конечно, роман «привязан» к конкретным историческим реалиям и проблемам 1930-х годов. Сегодня они стали историей. Современный же читатель, покоренный гуманизмом и художественной силой «Гроздьев гнева», откроет в романе общечеловеческие ценности: духовную силу людей труда, их жизнестойкость как противовес аморальной и эгоистической алчности.

«Гроздьями гнева» завершился плодотворный и, возможно, самый счастливый этап в творчестве Стейнбека. В 1930-е годы он сформировался как самобытный мастер слова, завоевал общеамериканское и международное признание. Сложились основные черты его стилистики. Выявилось своеобразие его художественного мира — это Калифорния, ее люди, ее история, природа, пейзажи, ее особый колорит. И если Миннесоту называют страной Синклера Льюиса, Джорджию — страной Колдуэлла, Новую Англию — страной Фроста, а Миссисипи — страной Фолкнера, то Калифорния была поистине страной Стейнбека¹.

1940-е годы: новые горизонты

Роман «Гроздья гнева» заключил важный этап в творчестве Стейнбека. Критики радикальной ориентации расценили роман как эталон произведения социально-критической направленности. Поэтому книги писателя 1940—1950-х годов, имевшие иную тональность, воспринимали как спад, огорчительное свидетельство примирения с действительностью. Игнорировалось главное:

¹ В книгах Стейнбека присутствуют три главных элемента калифорнийского пейзажа. Критики классифицируют его книги по месту действия: горы («К неведомому богу», «Жемчужина», «Заблудившийся автобус»); долины («Небесные пастбища», «Битва с сомнительным исходом», «О людях и мышах», «Гроздья гнева», «К востоку от рая»); море, морское побережье («Квартал Тортилья-Флэт», «Консервный ряд», «Благостный четверг»).

пафос социальной критики выростал у Стейнбека из его приверженности к коренным ценностям демократии.

Но уходило в прошлое «красное десятилетие», и у Стейнбека-художника, чуткого к пульсу нации, рождалось «новое видение Америки». Смягчались жесткая социальная мотивация, углубился психологизм, усилилась тяга к философским обобщениям, аллегориям.

Стейнбек неустанно трудится, находит свежие темы, использует нестандартные приемы. Вместе со своим другом Эдом Риккетсом он совершает путешествие по Калифорнийскому заливу, итогом которого становится книга «Море Кортеса» (*Sea of Cortez*, 1941) — свидетельство естественно-научных интересов писателя в области морской биологии.

В период Второй мировой войны по заданию военного министерства он создает роман о летчиках «Бомбы вниз. История экипажа бомбардировщика» (*Bombs away. The Story of a Bomber Team*, 1942), а также антифашистскую повесть «Луна зашла» (*Moon Is Down*, 1942) о движении Сопротивления в одной из оккупированных нацистами стран Европы (по-видимому, в Норвегии). В 1943 г. Стейнбек побывал в качестве военного журналиста на фронтах в Северной Африке и Италии, позднее собрав репортажи в сборнике «Когда-то была война» (*Once There Was a War*, 1958).

«Консервный ряд». На исходе войны Стейнбек пишет роман «Консервный ряд» (*Cannery Row*, 1945), произведение гротескно-комическое, тематически и стилистически связанное с книгой «Квартал Тортилья-Флэт».

Место действия романа — Монтерей, город на берегу Тихого океана, и его прибрежная улица — Консервный ряд. Главные герои — бродяги, наивные чудаки, по-детски беззаботные, любители выпить и повеселиться. Наряду с юмором в романе присутствуют грусть, тоска, отрешенность. Глубинная тема «Консервного ряда» — тема одиночества. Персонажи «Консервного ряда» оживают в романе «Благостный четверг» (*Sweet Thursday*, 1954), который завершает своеобразную трилогию.

«Жемчужина». Очередным творческим взлетом Стейнбека явилась повесть «Жемчужина» (*The Pearl*, 1947), ставшая в Америке классикой жанра. Замысел повести был связан с освоением новых для писателя мексиканских реалий, бытовых и этнографических.

В 1940-е годы он увлекся кино. Весной 1940 г. Стейнбек отправился в Мексику с группой кинематографистов для создания короткометражного фильма о бедняках-крестьянах, живущих в горах едва ли не в первобытных условиях. Фильм назывался «Забывтая деревня» (*Forgotten Village*). Стейнбек написал сценарий, а также выпустил отдельную книгу о фильме, снабженную примерно 150 фотографиями. В ней присутствовали бытовые детали, которые позднее были вписаны в ткань «Жемчужины».

К написанию повести писатель приступил в 1944 г., «канонический» вариант текста появился три года спустя. Повесть имела огромный успех у читателей.

«Жемчужина», как и многие произведения Стейнбека, с «двойным дном». За внешними событиями просвечивает притчевое, аллегорическое начало. Притчевость оказалась приметой художественной жизни США в 1940-е — начале 1950-х годов (повести «Медведь», 1942, У.Фолкнера; «Человек, который жил в подполье», 1944, Р.Райта; «Старик и море», 1952, Э.Хемингуэя; и др.).

Акценты в «Жемчужине» резко разведены: «только добро и зло, только черное и белое».

Ловцу жемчуга Кино, живущему в нишей хижине с женой и маленьким сыном Койотито, выловленная в море удивительная по красоте и размеру жемчужина не приносит радости. Богатство становится источником несчастий.

Тема эта не новая в литературе. Но Стейнбек находит для ее воплощения оригинальный сюжет. У него зло не безлико, имеет отчетливую социальную окраску: это доктор, лицемерный и бездушный; скупщики жемчуга, составляющие настоящую мафию; ловкий священник; и те безымянные люди-«тени», которые «обложили» Кино. За его сокровищем начинается настоящая охота. На него совершают нападение. Его хижину сжигают. Вместе с женой и сыном он вынужден бежать. Кино убивает своих преследователей, но случайная пуля уносит жизнь его сына. В отчаянии Кино швыряет злосчастную жемчужину в море.

В борьбе за счастье Кино выказывает мужество, упорство и благородство. Но силы зла — могущественнее. Герой не пробился к достойной жизни для себя и своей семьи. Но он не был морально сломлен. В этом трагический оптимизм повести. Повесть Стейнбека, написанная в сказовой, поэтической манере, подкупает наглядностью деталей, например в описании ловли жемчуга.

Среди образов, исполненных символической значимости, в повести, бесспорно, главенствует жемчужина. Она живет своей жизнью, в ней, как в бальзаковской шагреновой коже, реальное соединено с фантастическим. Жемчужина — символ, сложный и многогранный. Ее «блестящая нежно-серая поверхность» отражает исполнение желаний Кино. Но вместе с тем ее появление возбуждает в людях зло, алчность и зависть. В финале жемчужина, утратившая сказочную красоту, становится «серой, как злокачественная опухоль».

Стейнбек приглашает читателя задуматься над философским смыслом происшедшего. Поступок Кино можно понять как жест отчаяния. Но, наверно, правильнее как нравственную победу героя.

«Заблудившийся автобус». «Новое видение Америки» Стейнбеком нашло отражение в одном из его лучших романов послевоенного периода «Заблудившийся автобус» (The Wayward Bus, 1947).

В основе сюжета дорожное происшествие с автобусом со странным названием «Любимая» и его пассажирами. Начав маршрут от места, именуемого Мятажный угол, двигаясь по горной дороге, размытой проливными дождями, он дважды попадает в аварию. Происходит поломка шестерни, автобус возвращается в Мятажный угол. После ночевки автобус снова выходит в рейс и застревает в грязи. Эти, в сущности, банальные события позволяют писателю сконцентрировать внимание на пассажирах, их характерах, желаниях, отношениях друг с другом, на их поведении в неожиданной, экстремальной ситуации.

Пассажиры — это своеобразная микромодель американского общества. Едва ли не каждый персонаж представляет определенную социальную группу или прослойку.

Колоритны обитатели Мятажного угла: главный герой — шофер Хуан Чикой, человек твердый и надежный; его жена Алиса, стареющая женщина, взбалмошная и раздражительная, неравнодушная к вину; юноша Кит Карсон по прозвищу Прыщ, у которого потребность в самоутверждении соединяется с неуверенностью в себе; официантка Норма, живущая в выдуманном мире, порожденном голливудскими легендами; сексуально одержимый шофер Луи; кассир Эрнест, завидующий донжуанским подвигам своего коллеги.

Среди пассажиров особо значимо семейство Причардов. Глава семьи Эллиот — президент фирмы, делец до мозга костей; его жена Бернис — бесцветная особа, озабоченная своим лицемерным имиджем хранительницы «счастливого американского супружества». Их дочь Милдред привязана к родителям, но не желает мириться с их пресной, мещанской моралью.

Другие пассажиры: умирающий старик Ван Брант, желчный и злобный, бизнесмен старого закала; Эрнест Хортон, коммивояжер, рекламирующий разного рода бытовые «чудеса», ветеран войны, человек, не лишенный прямоты и цельности характера; Камилла, привлекательная блондинка, зарабатывающая стриптизом на вечеринках добропорядочных бизнесменов.

Как и всегда, у Стейнбека великолепны калифорнийские пейзажи. У писателя красота и естественность природы подчеркивает фальшь и стерильность, свойственные многим его героям.

Символично-аллегорический план. За событийной канвой, как в почти каждом романе писателя, просвечивает символично-аллегорический план. В одном из интервью Стейнбек говорил, что «Заблудившийся автобус» — «не легковесная книга». Он предлагал читателю не только следить за сюжетными перипетиями, но и вдумываться в детали текста.

И действительно, в романе немало деталей и эпизодов, несущих символическую нагрузку. Инициалы главного героя Хуана Чикоя совпадают с инициалами Христа (Juan Chicoy — Jesus Christus). Блондинка, оказавшаяся в незнакомой компании, на-

зывает себя Камиллой Оукс. Camilla в переводе с латинского означает «девственница», «незапятнанная» — что звучит более чем иронично по отношению к девице легкого поведения. Ее фамилия Оукс (Oakes), от слова oak (дуб); дубы составляют главную примету окружающего горного пейзажа.

У водителя Хуана Чикоя два талисмана: один — металлическая ярко раскрашенная статуэтка Девы Гваделупской; другой — целлулоидная кукла для «радостей плоти». Первый символизирует духовное, второй — чувственное, биологическое начало.

Автобус, по мнению большинства критиков, — это Америка, которая сбилась с пути, и одновременно символ человечества, которое постоянно мечется между плотским и духовным, грехом и добродетелью. Мораль Стейнбека, думается, базируется на здоровом смысле, предполагающем гармонию духовного и телесного начал в человеке. Подобное единство есть в его Хуане Чикое, который доводит автобус до намеченной цели.

Поздний Стейнбек: писатель в меняющемся мире

В 1947 г. Стейнбек посещает вместе с фотокорреспондентом Робертом Капа Советский Союз, итогом чего становится его написанная в жанре путевого очерка книга «Русский дневник» (*A Russian Journal*, 1948). В целом проникнутая уважением к нашей стране, она в то же время содержит ряд острых наблюдений над природой тоталитарного государства с его идеологическим «зажимом», несвободой, «показухой», засильем чиновничества и двуличием.

Удачным оказался и другой тревелог (путевой дневник) Стейнбека, книга путевых заметок «Путешествие с Чарли в поисках Америки» (*Travels with Charley in Search of America*, 1962). В качестве водителя небольшого грузовичка писатель вместе с любимым псом проехал по дорогам страны, наблюдал, разговаривал с людьми. С присущей ему пронизательностью, окрашенной юмором и иронией, Стейнбек прославляет свои зарисовки, живые сценки размышлениями о том, какой видится ему Америка.

«К востоку от Эдема». Одним из наиболее значительных художественных достижений позднего Стейнбека стал его масштабный роман «К востоку от Эдема» (*East of Eden*, 1952). Это многоплановое произведение, насыщенное большим количеством персонажей, охватывающее историческую полосу почти в столетия с 1863 по 1918 г. Широка и география событий от Калифорнии до Нью-Йорка. Сюжетные перипетии, рисующие, в сущности, процесс становления американского общества, внутренне соотносятся с библейской легендой о первом убийстве на Земле. За семейной историей двух калифорнийских семейств Гамильто-

нов и Трасков обнаруживается глубинная тема противостояния добра, красоты, света и неизменно сопровождающих их сил зла, уродства, тьмы.

Менее удачными оказались другие романы Стейнбека 1950-х годов: «Светло горящий» (*Burning Bright*, 1950; «Благостный четверг» и сатирическая аллегория «Короткое царствование Пипина IV» (*The Short Reign of Pippin IV*, 1957). В конце 1950-х годов, оставив Калифорнию, писатель перебирается в Нью-Йорк.

В последние годы жизни Стейнбек сочетает работу писателя с активной общественной деятельностью. Он принимает участие в президентских выборах 1952 и 1956 гг., поддержав своего друга, демократа Эдлая Стивенсона, противостоявшего республиканцу Эйзенхауэру. В условиях маккартизма и наступления консервативных сил Стивенсон олицетворял для него либерально-демократические ценности.

«Зима тревоги нашей»: «чтоб не погас еще один огонек». Последний роман Стейнбека — «Зима тревоги нашей» (*The Winter of Our Discontent*, 1961, рус. пер. 1962), в заголовок которого вынесена шекспировская строка.

В кратком введении к роману Стейнбек писал, что для истолкования его замысла читателю следует «посмотреть вокруг себя и заглянуть в собственную душу», поскольку в его романе «рассказано о том, что происходит сегодня почти по всей Америке».

В основе романа захватывающий, драматический сюжет. Четко определены пространственные и временные рамки произведения. Место действия в отличие от прежних романов Стейнбека — не Калифорния, а Восток, маленький старинный прибрежный городок Нью-Бейтаун в Новой Англии; время действия — 1960 г., пора президентских выборов, с ее накаленной, тревожной общественной атмосферой.

Главный герой — Итен Аллен Хоули, потомок некогда известной, а ныне обедневшей семьи, выпускник Гарварда, переживает не лучшую полосу жизни. На первый взгляд это персонаж положительный, вызывающий сочувствие: он любит жену, двоих детей, но никак не способен выбиться из безденежья, вынужден трудиться в скромной должности продавца в лавке Альфио Марулло, сицилийца. Его не покидает мысль о достойном заработке.

Итен Хоули отнюдь не стремится стать богачом. Но он стыдится того, что он не может обеспечить семье сносного существования. «Деньги, — размышляет Хоули, — не имеют не только души, у них нет ни чести, ни памяти. Но они автоматически вызывают уважение, если сумеешь удержать их на какое-то время...» «Деньга деньгу делает, — суммирует Хоули. — Неважно откуда у тебя деньги, важно их иметь и с их помощью наживать еще». Жизнь подводит Хоули к убеждению: обогатиться можно только нечестным способом. Последующие события служат иллюстрацией этого тезиса.

Хоули дает тысячу долларов своему старому приятелю Дэнни Тэйлору, страдающему алкоголизмом. Как и следовало ожидать, эти деньги, якобы предназначенные для лечения, пошли на покупку спиртного. Тэйлор допивается до белой горячки и умирает, завещав Хоули поместье и землю.

Марулло, нелегальный эмигрант, по доносу Хоули вынужден покинуть Америку. Однако он считает Хоули единственно честным человеком (ведь тот рассказал шефу о предложении Биггера утаивать часть выручки от хозяина, которое он отклонил) и передает ему безвозмездно свою лавку. Получив землю умершего Тейлора, планируемую под аэропорт, Хоули, шантажируя главу банка Бейкера, получает большую часть ее стоимости.

Тем временем выясняется, что Аллен, сын Хоули, получивший первый приз за сочинение «За что я люблю Америку», совершил элементарный плагиат. Его текст составлен из незакавыченных цитат, принадлежащих перу выдающихся деятелей американской истории. Плагиат раскрылся благодаря анонимному письму, отправленному дочерью Хоули Эллен. Об этом догадывается герой романа. Аллен лишается премии, поездки в Вашингтон.

В отчаянии Итен Хоули, вопреки попыткам Эллен удержать его, спешит на свое любимое место, в пещеру на берегу океана. Там он любил в одиночестве предаваться размышлениям. Теперь, взяв с собой пачку лезвий, он хочет наложить на себя руки. Наступает прилив, темнеет. Он видит вдали огонек проплывающего парусника. Герой кладет руку в карман, чтобы извлечь лезвия, но находит там свой любимый семейный талисман, который переходил из поколения в поколение. Хоули должен передать его другому человеку, «чтобы не погас еще один огонек».

Финал романа, построенный как внутренний монолог Хоули, исполнен, как и многие другие эпизоды, символического смысла. Само произведение прочитывается как своеобразная параллель к истории о грехопадении и искушении Адама (Итен Хоули) и Евы (Мери Хоули). Роль же змея-искусителя выполняет Джой Морфи, предлагающий Хоули ограбить банк, Биггерс и соблазняющая Хоули Марджи Янг Хант. Совершивший грехопадение Адам соотносится уже с Каином, а функция Авеля выпадает на долю других персонажей романа: Бейкера, Марулло и, конечно же, Дэнни Тейлора. Возможны и другие параллели между сюжетными коллизиями романа и Библией.

Художник-гуманист Стейнбек верит в человека, в его способность искупить грехи, жить в согласии с природой. Он убежден, что неблагоприятные дела отдельных людей, временное помрачение умов не могут исчерпать огромный нравственный потенциал Америки в целом.

Финал. Роман «Зима тревоги нашей» сыграл свою роль в присуждении Стейнбеку Нобелевской премии по литературе за 1962 г. В 1963 г. Стейнбек совершает поездку в Европу. Побывал он и в

Москве, где был тепло принят. Советская критика единодушно приветствовала его последний роман, увидев в нем «возрождение» Стейнбека-художника и (что считалось особенно отрадным для эстетических критериев тех лет) возвращение его на стезю социальной критики.

Роман «Зима тревоги нашей» поспешили инсценировать; спектакль шел во МХАТе. В 1964 г. Линдон Джонсон наградил Стейнбека, едва ли не единственного писателя, президентской Медалью свободы.

Затем было участие Стейнбека во вьетнамских событиях. Там в джунглях воевали два его сына. По просьбе президента Джонсона писатель отправляется во Вьетнам, где проводит полтора месяца. В своих репортажах он пишет об ужасах войны, но считает, что в ней в равной степени повинны обе стороны. Эта позиция Стейнбека вызвала острую критику: большинство американских писателей участвовало в антивоенных акциях, осуждало официальную политику. Резкой критике подвергли Стейнбека и в СССР: в конце 1960-х — в 1970-е годы на его произведения было наложено табу.

Последние шесть-семь лет, отойдя от беллетристики, от «фикшен» (fiction), Стейнбек сконцентрировал свое внимание на «фэക്ഷен» (faction), т. е. документально-публицистических жанрах. Такова, в частности, его книга «Америка и американцы» (America and Americans, 1966), почти полторы сотни страниц текста, который сопровождали и комментировали красочные фотографии, запечатлевшие многоплановый образ страны, ее пейзажи, ее людей. Посмертно вышла его переработка легенд артуровского цикла: «Деяния короля Артура и его благородных рыцарей» (The Acts of King Arthur and His Noble Knights, 1976).

В 1967 г. Стейнбеку была сделана тяжелая операция. После нескольких инфарктов в декабре 1968 г. он скончался.

Стейнбек-художник:

«сигнальные стяги надежды и вдохновения»

Дарование Стейнбека было мощным, хотя и неровным. Его роль в мировом литературном процессе неоспорима. В решении Нобелевского комитета говорилось, что премия Стейнбеку присуждается за «реалистические и исполненные художественной силы сочинения, которые отличают доброта, юмор и проникновение в социальные отношения...» Отмечалось также его сострадание к «угнетенным, обиженным и бедствующим», противопоставление «радостей жизни» циничной жажде наживы.

Сам Стейнбек на вопрос о том, считает ли себя достойным награды, ответил просто: «Честно говоря, нет». И поясняя

свою мысль, добавил: «А кто получает то, что заслуживает, и заслуживает то, что получает?»

В недолгой шестиминутной Нобелевской речи, «первой и последней речи» в его жизни, Стейнбек еще раз подчеркнул свое представление о роли словесного искусства — отзываться на настоящие требования времени. Издревле сложившееся предназначение писателя не изменилось — он по-прежнему призван прославлять безусловную способность человека выказывать величие сердца и духа, мужество в поражении, героизм, сострадание и любовь.

Нобелевская речь Стейнбека была пронизана гуманистической верой в человека, в высокую миссию художника и писательское слово.

Творческий процесс: «схожу с ума, когда не пишу». Стейнбек был сложным, ярким и искренним художником. Твердый в своих убеждениях, он не боялся рисковать своей репутацией. Был беззаветно предан писательскому ремеслу. «Разыгрывать из себя знаменитость — это не мое амплуа. Что меня интересует, так это моя работа». «Я пишу непрерывно, — признавался он, — писание для меня нечто вроде нервного тика. Я схожу с ума, когда не пишу».

Трудился Стейнбек самозабвенно. Дневную норму определил в две или три тысячи слов. Иногда очень тяжело давалось начало, первые строки, писание превращалось в «сущий ад». Но если старт удавался, дальше писалось легко и быстро. Рукописный текст Стейнбек безжалостно правил и сокращал. Примерно четыре пятых из того, что выходило из-под пера, отправлялось в корзину.

Написание книги предвлялось долгим процессом обдумывания, сбором материала. «Гроздь гнева» были написаны за сто дней, но подготовительный период занял несколько лет. Стейнбек любил пользоваться понятиями «техника», «мастерство». Находил общие подходы в методике написания беллетристической и научной книги. К наукам, особенно естественным, питал очевидную склонность, делал акцент на биологической природе человека. Опробовал разные жанры — от крупномасштабных романов до киносценариев¹.

Художественная манера. Метод Стейнбека, в целом реалистический, включал романтические и натуралистические элементы. Натурализм Стейнбека сказывается в «биологизации» ряда его персонажей. Типология его героев разнообразна, это представите-

¹ Автору настоящей книги посчастливилось присутствовать на встрече со Стейнбеком в Библиотеке иностранной литературы в 1963 г. На вопрос о круге своего чтения он сказал, что читает специальную литературу (историческую, социологическую, политическую) больше, чем художественную. На вопрос о его хобби он ответил: «Женщины!» И повторил это несколько раз.

ли практически всех слоев американского общества: от низов до верхов. Писателю удаются люди с «чудинкой», с разного рода психическими аномалиями. Палитра его стиливых приемов разнообразна: ирония, юмор, гротеск, символика и аллегория, бытописание и открытая публицистика. Его повествовательная манера лишена монотонности, красочна. Преданный писательству, Стейнбек не замыкался в делах сугубо профессиональных, литературных. Политика, общественные проблемы не оставляли его равнодушным. Верный своим убеждениям, он не боялся быть «ангажированным», наживать врагов, не приноравливался к политической конъюнктуре.

Он почти всегда стремился предложить читателям моральный урок. Его книги были нередко с «двойным, тройным дном». И это объясняет наличие в них философско-аллегорического смысла, когда отдельные образы, ситуации, эпизоды «расшифровываются» при соотнесенности с текстом Библии. В них обычно присутствовал нравственный пафос. «Рассказ — это парабола, — настаивал Стейнбек, — в описаниях человеческих деяний заключается мораль или аморальность, то есть то, в чем нуждается общество в данное время. Всякий, побывавший на корриде, покидает ее немного похрабrevшим, ибо он наблюдал, как человек противостоит быку. Исайя писал, “чтобы ответить на запросы своего народа, надо вдохновить его”».

Наследие Стейнбека. При жизни Стейнбек нередко подвергался нападкам критики. Но время все расставляет по своим местам, всему выносит свой приговор. Сегодня Стейнбек — предмет пристального внимания университетского литературоведения. Опубликованы серьезные монографии о его творчестве, фундаментальная биография писателя. Началось интенсивное освоение его архаива.

Вдова Стейнбека Эйлин совместно с Р.Уоллстайном выпустила том его переписки (Steinbeck: Life in Letters, 1975). Ранее был обнародован сборник его писем к многолетнему редактору Паскалю Ковичи (1969). Собраны наиболее ценные интервью писателя. Издан том писем, относящихся к поре создания романа «К востоку от Эдема». Увидел свет дневник Стейнбека, фиксирующий процесс написания романа «Гроздь гнева», о котором уже напечатано до десятка монографий и сборников статей. Существуют международное общество Стейнбека, исследовательский центр, занимающийся изучением его творчества в университете в Сан-Хосе в Калифорнии. Выпускается ежеквартальный стейнбековский журнал (Steinbeck Quaterly).

В России первые переводы Стейнбека появились еще в середине 1930-х годов, его творчество постоянно находилось в поле зрения нашей критики. В 1989 г. вышло 6-томное Собрание сочинений писателя.

Литература

Художественные тексты

Стейнбек Дж. Собр. соч.: В 6 т. / Сост. и предисл. С. С. Иванько. — М., 1989.

Стейнбек Дж. Избранные произведения / Сост., послесл. и коммент. Б. А. Гиленсона. — М., 1998. — (Сер. «Лауреаты Нобелевской премии»).

Стейнбек Дж. О людях и мышах. Консервный ряд. Зима тревоги нашей / Предисл. Б. А. Гиленсона. — М., 2003.

Steinbeck J. A Life in Letters. — N.Y., 1975.

The Portable Steinbeck / Ed. by P. Covici. — N.Y., 1976.

Steinbeck J. The Journae of the Grapes of Wrath. — N.Y., 1989.

Критика. Учебные пособия

Батурин С. С. Джон Стейнбек и традиции американской литературы. — М., 1984.

Benson J. Looking for Steinbeck's Ghost. — Univ. of Oklahoma Press, 1989.

Companion to Grapes of Wrath / Ed. by W. French. — N.Y., 1969.

Parini J. John Steinbeck. A Biography. — N.Y., 1995.

Steinbeck's Women: Essays in Criticism. — N.Y., 1979.

Timmerman J. John Steinbeck's Fiction. — N.Y., 1996.

ТОМАС СТЕРНЗ ЭЛИОТ: РЕАЛЬНОСТЬ И МИФЫ «БЕСПЛОДНОЙ ЗЕМЛИ»

Вехи биографии: мэтр модернизма. — Критик и теоретик: «Традиция и индивидуальный талант». — Поэт: от «Пруфрока» к «Полым людям». — Поздний Элиот: в ореоле славы.

Движение художника — это постепенное и непрерывное самопожертвование, постепенное и непрерывное исчезновение его индивидуальности... Деперсонализация позволяет говорить о том, что искусство приближается к науке... Эмоции, выраженные искусством, безличны. А достичь этой безличности поэт не сумеет, если безраздельно не подчинит самого себя создаваемому им произведению.

Томас Стернз Элиот

Томас Стернз Элиот, поэт, драматург, критик, культуролог, при жизни объявленный классиком, по праву признан ведущей фигурой англо-американской поэзии XX в. Литературоведы Англии и США оспаривают почетное право отнести Элиота к своей национальной литературе. Но, в сущности, и по жизненной судьбе, по творческим устремлениям, а главное как реформатор англоязычной поэзии и критики он, безусловно, принадлежит в равной мере обеим литературам. В этом он близок к Генри Джеймсу. К нему органически приложимо понятие «мэтр» — мастер, наставник, законодатель эстетической моды. Т. С. Элиот — художник мирового масштаба, олицетворение высокого модернизма.



Вехи биографии: мэтр модернизма

Годы учебы. Происхождение, воспитание и образование Т. С. Элиота (Thomas Stearns Eliot, 1888—1965) — важные факторы, дающие ключ к пониманию его жизненной философии и эстетических приоритетов. Он родился в США, на Среднем Западе.

Его предки, выходцы из Англии, уже более двухсот лет жили в США. В Новой Англии, старейшем культурном очаге Америки, наиболее европеизированном, дальний предок поэта был судьей на Салемском процессе над ведьмами. Дед Т. С. Элиота, оставив Новую Англию, подался (1834) в Сент-Луис, где позднее прошли юношеские годы внука. В семье господствовали жесткие пуританские традиции, высокие нравственно-эстетические требования, культ самодисциплины. Вспоминая свои корни, Т. С. Элиот писал: «Моя семья бережно поддерживала свои связи с Новой Англией; но только в годы зрелости я осознал, что всегда был человеком новоанглийской закалки». В 1906 г. Т. С. Элиот поступил в Гарвардский университет, возвратившись тем самым на землю своих предков.

Т. С. Элиот входил в знаменитый «Гарвардский квартет». Помимо него там были Хейвуд Браун, публицист радикального направления; Уолтер Липпман, знаменитый журналист, поборник идей либеральной демократии и Джон Рид. Судьбы этой четверки символизировали многообразие течений внутри американской литературы.

Этапы творчества. Окончив Гарвард в 1910 г., Элиот продолжил учебу во Франции, затем в Англии. К началу 1910-х годов относятся его поэтические дебюты. Поначалу он отдавал предпочтение английским романтикам, но затем их сменили новые авторитеты. Неизгладимый след в его художественном мировидении оставила «Божественная комедия» Данте. Кроме того, в сфере его литературных пристрастий оказались французские символисты (Малларме, Лафорг и др.).

Особенно интенсивно формировали молодого Т. С. Элиота три его старших современника. Это профессор Ирвинг Бэббит (Irving Babbitt, 1865—1933), преподававший в Гарварде французскую филологию, впоследствии один из лидеров литературно-эстетической группы «Новый гуманизм» (New Humanism), сторонник элитарного «высоколого» искусства, основанного на четких принципах классики. Оно противопоставлялось натурализму, «вульгарности» современной литературы. Другой наставник — Т. Э. Хьюм (T. E. Hulme, 1883—1917), поэт, эссеист, «философ-любитель». Он был теоретиком имажизма, поборником «жесткой, бесстрастной образности», что отвечало художественным устремлениям Т. С. Элиота. Третьим был Эзра Паунд (1885—1972) — выдающийся поэт, эрудит, экспериментатор, чья концепция «точного слова» импонировала Т. С. Элиоту.

В 1914 г. Т. С. Элиот уехал из Америки в Европу. В это время им уже были созданы ставшие позднее классикой стихотворения «Любовная песнь Альфреда Пруфрока», «Рапсодия в ветреную ночь».

В 1915 г. Элиот перебирается в Англию, где продолжает образование в Оксфорде; затем занимается преподаванием, служит кон-

султаном в фирме, работает в банке. Первая мировая война, в которой он не принял непосредственного участия, стала для него потрясением, свидетельством кризиса культуры; это ощущение глубочайшим образом сказалось в его творчестве. С 1915 по 1922 г. он сотрудничает в журнале имажистской поэзии «Эгоист», а с 1922 по 1939 г. — в журнале «Критерион». Славу Т. С. Элиоту приносит поэма «Бесплодная земля» (1922).

Нобелевский лауреат. Авторитет Т. С. Элиота в поэтическом мире закрепляет его поэма «Полые люди» (1925). В 1927 г. Элиот принимает британское подданство. В 1932 г. посещает США и проводит там несколько лет. Его слава растет. Он вызывает всеобщее поклонение, особенно в среде художественной и интеллектуальной элиты, его выступления собирают восторженную аудиторию, включая седовласых профессоров.

В 1948 г. четвертый гражданин Великобритании (после Р. Киплинга, Б. Шоу, Дж. Голсуорси) Т. С. Элиот был увенчан Нобелевской премией по литературе за «выдающийся новаторский вклад в современную поэзию».

В 1958 г. состоялся симпозиум, посвященный 70-летию «мэтра». Известная английская романистка Айрис Мердок говорила об Элиоте как о художнике, значение которого еще не в полной мере понято. Для нее, как и для ее современников, Т. С. Элиот не только художник, но и «один из наиболее значительных моралистов».

Критик и теоретик: «Традиция и индивидуальный талант»

В многожанровом наследии Т. С. Элиота особенно значимы сочинения, в которых он выступает как критик-новатор. Его книги критической прозы и эстетики («Священный лес», *The Sacred Wood*, 1920; «Назначение поэзии и назначение критики», *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933; «О поэтах и поэзии», *On Poetry and Poets*, 1957; и др.) во многих своих положениях получили статус хрестоматийных, фрагменты из них непременно присутствуют в антологиях эстетической мысли. Высокопрофессиональные с точки зрения литературоведческого анализа, они вместе с тем являют собой наглядные образцы писательской критики. Эссеистика Элиота отразила не только его теоретические воззрения на природу литературы, но и его собственный поэтический опыт. Эти труды сделали Т. С. Элиота одним из законодателей художественного вкуса, высоко ценимым в элитарных англоязычных художественных кругах.

Эстетическая программа Т. С. Элиота имела несколько литературных и философских истоков.

Во-первых, это английские поэты-«метафизики», творившие в начале XVII в., в послешекспировскую эпоху. Вершиной «мета-

физической» поэзии был великий Джон Донн (1572—1634). Во-вторых, как уже говорилось выше, поэты-символисты, в частности Малларме и Лафорг. В-третьих, литература классицизма, прежде всего поэзия Александра Поупа (1688—1744). В нем Элиоту, безусловно, импонировали рассудочность, холодная строгость. Все это объясняет приверженность Элиота к рациональному слову, ориентированному на высокоинтеллектуальную читательскую аудиторию.

Проблема традиции. Концентрированным выражением взглядов Элиота стала знаменитая статья «Традиция и индивидуальный талант» (Tradition and Individual Talent, 1917), одна из ранних его работ. В ней характеризуется сущность традиции, ключевого понятия его эстетики.

В условиях развития разного рода авангардистских течений в искусстве, низвержения классических ценностей и кумиров, Т. С. Элиот делал акцент на роли традиций в литературе. «Нет поэта, нет художника, какому бы искусству он ни служил, — чьи произведения раскрыли бы весь свой смысл, рассмотренные сами по себе, — настаивал он. — Значение художника, его оценка устанавливаются, если выяснить, как созданное им соотносится с творениями ушедших художников и поэтов».

«Деперсонализация» поэзии. Пафос многих критических работ Элиота — призыв к «деперсонализации» поэзии, к ее освобождению от эмоций. Уже в ранней статье «Гамлет и его проблемы» (1917) он вводит один из определяющих терминов своей эстетики — «объективный коррелят». Его смысл заключается в том, что поэт передает читателю свои чувства не прямо, а опосредованным образом, созидая в стихах свой художественный мир с помощью ритма, игры слов и метафор. В книге «Священный лес» мы читаем: «Единственный способ выражения эмоций в формах искусства — это поиски объективного коррелята. Другими словами, цепи объективных ситуаций, событий, которые стали бы формулой для данной конкретной эмоции».

В уже упоминавшейся статье «Традиция и индивидуальный талант» выражен один из коренных тезисов элиотовской эстетики: «Поэзия — это не бесконтрольное проявление эмоций, но уход от эмоций, не выражение индивидуальности поэта, но, напротив, ее подавление».

Писатель как критик. Эти теоретические постулаты реализовались и в интерпретации Т. С. Элиотом конкретных литературных явлений. Заголовки его книг указывают на их проблематику: «Эзра Паунд. Его лирика и поэзия» (1917), «Дань Джону Драйдену» (1924); «Шекспир и стоицизм Сенеки» (1927), «Данте» (1929), «Джон Драйден, поэт, драматург и критик» (1923) и др. Если раннему Элиоту был присущ известный историзм, то в дальнейшем он все отчетливее склоняется к метафизическим универсалиям. Он стия

мулировал возрождение интереса к поэтам-«метафизикам», к Джону Донну, а также к Драйдену. При этом он негативно воспринимал ренессансные черты Шекспира, политический и анти-тиранический пафос Мильтона и Байрона.

В статье «Назначение критики» (A Function of Criticism, 1923; рус. пер. 1982) Т. С. Элиот провозгласил себя «классицистом в литературе» и развернул атаку против столь антипатичного ему романтизма. Это было обусловлено элиотовской концепцией двух видов искусств: «классицистического», которое отличается «цельностью, зрелостью, упорядоченностью», и «романтического», для которого характерны фрагментарность, хаотичность и многословие. Стремясь преодолеть неизбежный антагонизм между чувством и рассудком, он разработал понятие «рационального чувства» (feeling thought).

Эстетическая программа Т. С. Элиота в поздние годы приобрела идеологический подтекст, будучи заостренной против «опасностей радикализма и материализма». Начав подобно некоторым имажистам с бунтарства, с антимещанских эскапад, Т. С. Элиот позднее заявил о себе как «роялист в политике и англо-католик в религии». В сборнике статей «Ланселоту Эндрюсу» (For Lancelot Andrews, 1928) он видит в церкви символ цельности и духовности, которые должны животворить творческую жизнь. Элиоту близка философия неогегельянца Ф. Г. Брэдли, которому он посвятил диссертацию, защищенную в Гарварде.

Элиот и «новая критика». Многие положения эстетики Т. С. Элиота были положены в основу «новой критики» (New Criticism). Влиятельнейшее течение в англо-американской критике в 1930—1950-е годы, «новая критика» сосредоточивала свое внимание на анализе текста как такового, выключенного из историко-литературного контекста, на его структурно-стилевых и формальных элементах, обладающих, с точки зрения ее представителей, собственной значимостью. Главным для «новой критики», добившейся несомненных успехов, особенно в анализе сложных поэтических текстов, был принцип «глубокого прочтения» (close reading), т. е. внимательного проникновения во все стилевые и языковые нюансы, в символично-метафорический смысл произведения.

Поэт: от «Пруфрока» к «Полым людям»

Свои стихи Т. С. Элиот создает параллельно с критическими эссе. В ранних поэтических опытах Т. С. Элиот был близок к имажизму (см. гл. XXIII). В художественной практике он воплотил один из ключевых тезисов своей эстетики: «искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их».

Стихи о Пруфроке. Поэт большой внутренней энергии и оригинальности, Элиот заявил о себе сборником «Пруфрок и другие наблюдения» (Prufrock and Other Observations, 1917). «Ключевым» для сборника стало стихотворение «Любовная песня Дж. Альфреда Пруфрока» (The Love Song of J. Alfred Prufrock). Фрагментарное по структуре и непростое по замыслу, оно яркий пример художественной методологии Элиота. В нем и в сборнике в целом Элиот выразил пессимистическое мировидение, вызванное ощущением глубочайшего упадка цивилизации, бессилия человека и краха духовных ценностей после разрушительной Первой мировой войны.

С первых строк стихотворения возникает сложный образ мира как средоточия страданий, что прямо ассоциируется с дантовским «Адом». На такое восприятие ориентирует и эпиграф из «Божественной комедии». Настроение подчеркивается фигурой Пруфрока, жалкого, охваченного страхом, нерешительного человека. Т. С. Элиот слегка ироничен по отношению к лишенному мужественности герою; и вместе с тем видит трагизм его удела. Пруфрок страдает от безответной любви и собственного бессилия. Лейтмотив стихотворения — слова героя: «Я посмею? Разве я посмею?» Он то уподобляется Лазарю, восставшему из гроба, то сравнивает себя с Гамлетом, то с шекспировским шутом. Ему не чужда самоирония:

Нет! Я не Гамлет и не мог им стать,
Я из друзей и слуг его, я тот,
Кто репликой интригу подтолкнет,
Подаст совет, повсюду тут как тут,
Услужливый, почтительный придворный,
Благонамеренный, витиеватый,
Напыщенный, немного туповатый,
По временам, пожалуй, смехотворный —
По временам, пожалуй, шут.

(Пер. А. Сергеева)

Элиот — поэт, ориентированный на элитарного читателя. Стихотворение «Пруфрок» (как и позднее поэма «Бесплодная земля») насыщено многочисленными ссылками, скрытыми цитатами, аллюзиями, намеками, которые вбирают в свою орбиту богатейший пласт мировой культуры и литературы. Оно представляет благодатный материал для интертекстуального анализа.

Поэма «Бесплодная земля». Примерно по тому же принципу, но более масштабно выстроено и самое знаменитое произведение Т. С. Элиота — поэма «Бесплодная земля» (The Waste Land, 1922). Это — классика поэзии XX в. Поэма посвящена Эзре Паунду, «мастеру выше, чем я». Успех произведения определяется тем, что оно оригинально и впечатляюще передало чувства разочарования;

осознания хаотичности, исчерпанности бытия в первые послевоенные годы.

По мнению многих критиков, эта поэма созвучна мироощущению «потерянного поколения», что сделало Элиота одним из первых его художественных провозвестников. Правда, сам поэт полагал, что «Бесплодная земля» — не просто отклик на конкретную историческую ситуацию: поэма должна пониматься в более широком, «метафизическом» контексте. Это свидетельство о трагическом уделе человечества, что подчеркивает эпитафия из «Сатирикона» Петрония о Сивилле, которая получила от Аполлона вечную жизнь, но забыла попросить о вечной юности. В итоге ее тело ссохлось и могло уместиться в бутылке. На вопрос о том, чего она хочет, Сивилла отвечала: «Хочу умереть!»

Композиция. Поэма объемом в 433 строки состоит из пяти частей: I. «Похороны мертвого» (The Burial of the Dead); II. «Игра в шахматы» (The Game of Chess); III. «Огненная проповедь» (The Fire Sermon); IV. «Смерть от воды» (Death by Water); V. «Что говорил гром» (What the Thunder Said).

В поэме нет сюжета как такового, сопряженность между частями не логичная, а чисто ассоциативная, действующие лица намечены эскизно. Как и Джеймс Джойс, автор романа «Улисс» (увидевшего свет почти одновременно с «Бесплодной землей»), Элиот положил в основу произведения символично-мифологический принцип. К поэме приложимы известные слова выдающегося философа и филолога А. Ф. Лосева о том, что «миф доводит художественную образность до предельного обобщения». Афористический заголовок поэмы подчеркивает значимость центрального образа, вырастающего до символа всей современной цивилизации, которая видится поэту пораженной кризисом, смертельной болезнью.

Н. П. Михальская, видный знаток английской литературы XX в., исходит из того, что подтекстом у Элиота является миф о Святом Граале в интерпретации Джесси Л. Уэстон («От ритуала к рыцарскому роману»).

Согласно Уэстон, Грааль — мистический сосуд, насыщающий людей и дающий им жизненную энергию, чаша, с которой Христос на Тайной вечере обходил своих учеников. Хранительницами чаши Грааля были девы, обесчещенные королем Артуром и его рыцарями, что имело своим результатом божественное возмездие: короля покинула детородная сила, земля его была поражена бесплодием, чаша же исчезла. Рыцарь, который найдет чашу и ответит на магические вопросы, избавит короля от бесплодия, страну от проклятия и вернет земле ее животворную силу.

Проблематика. Образ бесплодной земли — лейтмотив поэмы. Мотив насилия над женщиной, присутствующий в мифе, ста-

новится для Элиота метафорой того безжалостного осквернения, которому подверглась земля. Другие «сквозные» образы — обезвоженная земля, раскаленная почва, обломки и осколки строений, могилы, живые мертвецы. Часто возникает образ долины, усеянной костями. Постепенно образ бесплодной земли обретает все более реальные контуры:

Нет здесь воды всюду
Камень и нет воды и в песках дорога
Дорога которая вьется все выше в горы
Горы эти из камня и нет в них воды
Была бы вода мы могли бы напиться
На камне мысль не способна остановиться.

Крах цивилизации ассоциируется со смертью Христа:

Он что жил ныне мертв
Мы что жили теперь умираем

Человеческая история бессмысленна. Деяния людей приводят к непредсказуемым результатам:

Наша доблесть
Порождает мерзость и грех.
Наши бесстыдные преступления
Вынуждают нас к добродетели¹.

(Пер. А. Сергеева)

Бытие людей уподоблено игре в шахматы — такова тема II части поэмы. Да и сами люди действуют как опустошенные манекены.

Название III части указывает на «огненную проповедь» Будды — речь о нечистом огне страстей, бушевающих людей. В калейдоскопе картин — Лондон, город отчаяния и порока, в котором нет ничего, кроме «хихикания смерти и лязга костей». IV часть всего в восемь строк — это переработанный вариант одного из ранних стихотворений Элиота. Здесь присутствуют сложные образы живого мертвеца, смерти от воды, утопленника. Последняя V часть — очередная цепь образов и ассоциаций, восходящих к различным источникам (древнеиндийские священные книги, библейские истории, легенды о Святом Граале, скрытые и явные цитаты из разных авторов).

Поэтика. Чтение поэмы требует не только специальной историко-филологической подготовки, но и ознакомления с научным комментарием. «Бесплодная земля» насыщена религиозно-философскими символами, аллюзиями, скрытыми и явными парафразами из Библии и Упанишад, образами, намеками, во-

¹ В тексте поэмы в большинстве случаев отсутствуют знаки препинания. III

ходящими к мастерам классической литературы, особенно к Шекспиру и Данте. Зашифрованность поэмы побудила самого Элиота составить к ней специальный комментарий.

Вот одна из сложных аллюзий, возникающих у Элиота. В конце первой части есть строка: «Я и не думал, что смерть унесла столь многих». Т. С. Элиот, комментируя это место, ссылается на третью песнь дантовского «Ада». Там говорится о людях, которые прожили «без хулы и без хвалы». Их души не достойны того, чтобы попасть в загробный мир, будь то ад или рай. Вот что сказано у Данте:

...столь длинная спешила
Чреда людей, что верится с трудом,
Уныньем смерть столь многих истребила.

(Пер. М. Лозинского)

Эти дантовские персонажи ассоциируются с лондонскими чиновниками, жалкими людьми, спешащими на работу в свои офисы.

«**Полые люди**». Поэма «Бесплодная земля» образует своеобразную дилогию с поэмой «Полые люди» (*Hollow Men*, 1925). В ней с трагической силой звучат ноты безнадежности, отчаяния из-за бездуховности, умерщвляющей живых людей. Подобно тому как Кафка в новелле «Превращение» на примере своего героя Грегора Замзы акцентирует мысль о тотальном бессилии и одиночестве человека, Т. С. Элиот пишет о безнадежном человеческом уделе:

Мы полые люди
Мы чучела, а не люди
Склоняемся вместе
Труха в голове.
Бормочем вместе
Тихо и сухо
Без чувства и сути
Как ветер в сухой траве
Или крысы в груди стекла и жести.

(Пер. А. Сергеева)

Наряду с мотивом внутренней пустоты и самих людей, и их бытия в поэме просматривались ассоциации с Данте. Поэт обращается к мотиву путешествия по загробному миру, через ужасы «Ада» к очищению в «Чистилище» и к духовному озарению в «Рая», там, где Данте лицезреет Беатриче, «розу света». Но если у Данте — счастливый исход, вера в Божественную благодать, то Т. С. Элиоту свойственен пессимистический взгляд на мир. Если роза и появляется, то поглощенная «сумраком царства смерти». А финал элиотовской поэмы — строки о крушении цивилизации:

Вот как кончится мир
Вот как кончится мир
Вот как кончится мир
Не взрыв, но всхлип.

В обеих поэмах, «Бесплодная земля» и «Полые люди», были словно предугаданы мрачные прогнозы Освальда Шпенглера («Закат Европы», 1929).

Поздний Элиот: в ореоле славы

Если в начале 1920-х годов в произведениях Элиота господствуют настроения отчаяния и безнадежности, то на исходе десятилетия он устремлен к позитивным началам. В условиях усиливающейся социально-политической нестабильности в Европе, нарастания фашистской угрозы, эксцессов сталинизма Т. С. Элиот ищет моральной опоры. Его кредо — англо-католицизм в религии и «роялизм» в политике.

Т. С. Элиот обращается к драматургии. Огромный успех приносит ему историческая драма в стихах «Убийство в соборе» (*Murder in the Cathedral*, 1935). Действие происходит в 1170 г. в период конфликта короля Генриха II с церковью, одним из эпизодов которого стало убийство королевскими рыцарями архиепископа Фомы Бекета. В духе комедии нравов написаны другие пьесы Элиота — «Воссоединение семьи» (*The Family Reunion*, 1939), «Вечеринка с коктейлями» (*The Cocktail Party*, 1950). Впечатляет жанровый диапазон Элиота. Его стихи из цикла «Кошки» (*Cats*) послужили основой либретто знаменитого мюзикла под тем же названием.

В поздних стихах, проникаясь «чувством своей эпохи», поэт словно аккумулирует предшествующую историю, передает «одновременность происходившего и происходящего». Поэтический цикл «Четыре квартета» (*Four Quartets*, 1943), увенчанный эпиграфом из Гераклита, открывается стихами о времени.

Настоящее и прошедшее
Вероятно наступят в будущем,
Как будущее наступило в прошедшем.
Если время всегда настоящее,
Значит время не отпускает
Ненаставшее — отвлеченность,
Оставшаяся возможность
Только в области умозрения
Ненаставшее и наставшее
Всегда ведет к настоящему.
Шаги откликаются в памяти

До непройденного поворота
К двери в розовый сад,
К неоткрытой двери

(Пер. А. Сергеева)

Поздние стихи Элиота — свидетельство его тяготения к метафизической отвлеченности. Они становятся все более рассудочными, холодными, мало доступными для восприятия.

Примером предельной насыщенности его текста ассоциациями, символами, перифразами и т. д. служит начало стихотворения «Щепотки бессмертия»:

О смерти Вебстер размышлял
И прозревал костяк сквозь кожу;
Безгубая из-под земли
Его звала к себе на ложе.

Один из комментаторов считает, что здесь Элиот обыгрывает название известной оды У. Вордсворта «Намеки бессмертия по воспоминаниям раннего детства». Образы первых четырех строк — истлевший женский труп и любовные объятия в могиле — требуют от читателя ассоциативного припоминания произведений двух упомянутых (в дальнейшем в тексте стиха) и одного неназванного поэта. Мотив в целом подсказан стихотворением Джона Донна «Останки». Ритмика должна пробудить в читательской памяти причудливые переплетения мотивов любви и смерти в стихах Т. Готье («Эмали и камеи»).

Элиот придает огромное значение форме, оригинальной и нетрадиционной. Так, в упомянутом цикле «Четыре квартета», в котором слышатся отзвуки Второй мировой войны, использована музыкальная композиция. Она восходит к композиции бетховенских квартетов. В то же время поэт отклоняет эксперимент как самоцель, как словесную игру.

К концу 1960-х годов стихи Элиота переведены практически на все языки. Сложился настоящий культ Элиота, который при жизни играл роль ментора для нескольких поколений поэтов. Его влияние на мировую поэзию в самых разных странах и, конечно, в США еще не изучено в полной мере. Критическая литература о поэте на Западе труднообозрима. Для отечественной словесности особенно актуальна тема Т. С. Элиот и И. Бродский.

Литература

Художественные тексты

Элиот Т. С. Бесплодная земля. Избранные стихотворения и поэмы. — М., 1971.

- Элиот Т. С.* Назначение поэзии. — Киев; М., 1997.
Элиот Т. С. Традиция и творческая индивидуальность // Писатели и критики США о литературе: В 2 т. — М., 1982. — Т. 2.
Английская поэзия в русских переводах. XX век. — М., 1984.
Eliot T. S. Selected Essays. — N.Y., 1964.
Eliot T. S. The Complete Poems and Plays. — L., 1969.

Критика. Учебные пособия

- Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П.* Модернизм в зарубежной литературе. — М., 2000.
Зверев А. М. Модернизм в литературе США. — М., 1979.
Ионкис Г. Э. Английская поэзия XX века. — М., 1980.
Красавченко Т. Н. Элиот Т. С — литературный критик // Проблемы романтизма и реализма. — Краснодар, 1973. — Вып. 2.
Матиссен Ф. О. Ответственность критики. — М., 1972.
Мортон А. Л. Т. С. Элиот в моей жизни // От Мэлори до Элиота. — М., 1970.
Gallup D. T. S. Eliot. A Bibliography. — L., 1969.
Martin M. A Half Century of Eliot Criticism. — Lewisburg, 1972.
T. S. Eliot. The Man And His Work / Ed. by A. Tate. — N.Y., 1966.

ПОЭЗИЯ МЕЖВОЕННЫХ ЛЕТ: ОТ ПАУНДА ДО СЭНДБЕРГА

Многоголосье поэтического слова: новые течения и школы. — Роберт Фрост: мудрость простоты. — Карл Сэндберг: «я — народ».

В межвоенное двадцатилетие вместе с прозой, драматургией и документалистикой переживает взлет и искусство стиха. В это время наряду с Т. С. Элиотом творили значительные поэты, представлявшие разнообразные художественные школы, направления и стили. Среди них Э. Паунд, Э. Э. Каммингс, У. К. Уильямс и др. И, конечно же, две выдающиеся и хорошо известные в России фигуры — Фрост и Сэндберг.

Многоголосье поэтического слова: новые течения и школы

Имажизм. В рамках «Поэтического ренессанса» заметную роль играл имажизм (от *image* — образ) — авангардистское течение англо-американской поэзии, возникшее в канун Первой мировой войны и оказавшееся недолговечным (1909—1917). Его вдохновителем был Эзра Паунд, выпустивший четыре антологии поэтов-имажистов, но в дальнейшем от имажизма отошедший. Эстетика имажистов базировалась на теориях английского философа Т. Э. Хьюма (Т. Е. Hulme). Имажисты требовали точности изображения и «чистоты образа». Их стилистика с ее уклоном в экспериментирование была своеобразной реакцией на описательность и медитативность английских поэтов «георгианской школы». Ее элементами были: использование просторечного языка, новых ритмов и форм, свобода в выборе тематики, предельный лаконизм.

После отхода от имажизма Э. Паунда его лидером становится Эми Лоуэлл (Amy Lowell, 1874—1925), принадлежавшая к знаменитой семье литераторов и философов Лоуэллов. Под ее руководством вышло несколько антологий «Поэты-имажисты» (*Some Imagist Poets*). Наиболее ярко поэтика имажизма представлена в стихах Хильды Дулиттл (Hilda Doolittle, 1886—1961), которая подписывала свои произведения Х. Д. (H. D.). Выйдя в 1913 г. замуж за известного английского писателя Ричарда Олдингтона, также начинавшего как поэт в рядах имажистов, Дулиттл уехала из США в Англию.

Для манеры Дулиттл характерны изящество образной системы, лаконизм, тонкая стилизация. Вот типичная для нее поэтическая миниатюра — стихотворение «Зной»:

Ветер, прорви этот зной,
врежься в него
порви его на куски.
Плод не может упасть
сквозь плотный воздух —
плод не может упасть в зной,
который сдавил и плющит
острые груши
и круглит виноград.
Врежься в зной
пропаши его,
отвали в обе стороны
твоей бороздой.

(Пер. И. Кашкина)



Эзра Паунд: элитарное бунтарство. Признанным лидером модернизма и авангардизма в англоязычной поэзии считается Эзра Паунд (Ezra Pound, 1885—1972), поэт и критик мощного, оригинального таланта и трагической, непростой судьбы. Паунд учился в университете в Пенсильвании, затем недолго в Уобош-колледже, проявив выдающиеся лингвистические способности, но его взрывной темперамент оказался несовместим с академической рутинной. Покинув родину, Паунд отправился в Италию (1908), где выпустил первый

сборник стихов; позднее жил в Лондоне (1908—1920), где примкнул к имажизму, затем — в Париже (1920—1924), вращаясь в кругах американских литераторов и художников-эмигрантов. Его антибуржуазный эпатаж соединялся с аристократическим снобизмом. Он задался целью «реанимировать» искусство, освободить его от «романтизма, гуманизма и индивидуализма». Паунд провозгласил своеобразный «неоклассицизм», в основу которого положил культ «чистого» слова, а само поэтическое произведение уподобил зашифрованной конструкции, «освобожденной» от лиризма и эмоций.

Сущность мировидения и эстетики Паунда правомерно выразить формулой: элитарное бунтарство. В цивилизации ему виделись столь для него отвратительные власть «ростовщичества», плоский прагматизм, пошлость, засилье вульгарных буржуазных стереотипов. Его бунт носил отчетливо выраженный эпатажный индивидуалистический характер. Он вырос из его презрения к «массам» с их «омерзительной посредственностью», неспособностью к духовному возвышению, ориентированностью на примитивную псевдокультуру. Подлинно «высокое» искусство, полагал

Паунд, — удел «гения». Его сверхзадача — помочь в перестройке современного общества. Он — в ответе перед миром и призван быть честным, противостоять лжи. В короткой поэме «Хью Селвин Моберли» (Hugh Selwyn Mauberly, 1920), которую он сам назвал «попыткой джойсовского по духу романа в сжатой форме», Паунд с легкой иронией рисует собственную поэтическую карьеру, как ее интерпретировали критики:

В течение трех лет, никем не услышанный,
Возродить он тшился угасшую суть
Поэзии, удержать на земле «возвышенное»
В допотопном смысле. Заведомо ложный путь —
Ибо был он рожден среди диких людей,
Чуждых новшествам, пьяных наживой;
Мнил лилеи взрастить из пустых желудей;
Капаней; форель для наживки фальшивой.

(Пер. А. Парина)

В основе его поэтики — принцип максимально «точного» слова, обновления, даже «революции» языка, акцентировки в поэзии ритма, символического подтекста, «техники», тонкой нюансировки стихотворной ткани, т. е. элементов, рассчитанных на восприятие «элитарных» умов. Паунд исходил из того, что поэзия — искусство трудное, серьезное, «ученое». Этот его тезис, как подчеркивалось, получил дальнейшую реализацию у Т. С. Элиота. В своих стихах Паунд нередко выступал как филолог, полиглот, энциклопедист даже в большей мере, чем вдохновенный поэт. Его стихи подавляют читателя рассудочностью, жесткостью, эрудицией автора. В его поэзии — перифразы, перерывы, реминисценции из разных эпох, поэтов, поэтических школ — от античности и Древнего Китая, Ренессанса и классицизма до символизма и авангардизма начала XX столетия. Свой главный, смелый по замыслу труд, «Песни» (Cantos, 1919) он задумал как параллель к великому творению Данте, как «Божественную комедию» на современный модернистский лад. Это было своеобразное путешествие в разные эпохи, попытка «создать культуру из осколков старых культур» (А. М. Зверев). В итоге получилось произведение «темное», хаотическое и калейдоскопическое, представляющее собой сложное нагромождение нескончаемых аллюзий и ассоциаций, с трудом поддающихся расшифровке.

Художник огромного таланта, Паунд явно допускал «перехлесты» в своем радикальном бунтарстве. В итоге общая картина мира, рисовавшаяся в его воображении, оказалась резко деформированной. Это привело Паунда к тяжким политическим ошибкам. Во второй половине 1920-х годов он переехал в Италию, перед искусством которой преклонялся, и стал поклонником Муссолини. Фашистские идеи дуче, его принцип «корпоративного государства»,

ловкая социальная демагогия пришлись по душе Паунду. Все это отвечало его ненависти к «ростовщичеству», его антисемитским настроениям и враждебному отношению к Англии. В годы Второй мировой войны Паунд выступал по итальянскому радио с профашистскими пропагандистскими речами, адресованными войскам союзников. После победы над фашизмом Паунд был арестован и ему как коллаборационисту грозила смертная казнь. Однако он был освобожден от суда по причине умственного помешательства и помещен в психиатрическую больницу, где провел 12 лет. Он вышел из нее благодаря хлопотам ряда видных писателей (Хемингуэя, Т. С. Элиота, Р. Фроста, А. Маклиша и др.), после чего уехал в Италию. Одним из его последних сочинений были «Пизанские песни».

Паунд оставил обширное, полностью не изученное наследие: труды по экономике, политике, эстетике, критические работы, переработки из Софокла, переводы из японских поэтов, из Конфуция, Кавальканти, Вийона, тома переписки. Его эстетические искания были противоречивы. Но его жажда «революции слова», стремление придать языку «энергию и заряженность», его представление о высокой миссии поэта в обществе «глупости и пошлости», — все это было востребовано искусством XX века и нашло отзвук в творчестве Т. С. Элиота, Р. Фроста, Дж. Джойса, Э. Хемингуэя. Последний оставил интересные воспоминания о встречах с Паундом в Париже в начале 1920-х годов в своей мемуарной книге «Праздник, который всегда с тобой».

Э. Э. Каммингс: экспериментатор и авангардист. Оригинальной фигурой авангардистской поэзии был Эдвард Эстлин Каммингс (E. E. Cummings, 1894—1962), участник Первой мировой войны. Из военно-медицинской части, где он служил, Каммингс отправлял письма в духе словесных экспериментов, нарушая привычную орфографию и синтаксис, что насторожило военную цензуру, посчитавшую подобный стиль разновидностью шифра или тайнописи. В итоге Каммингс был арестован по подозрению в шпионаже и помещен на три месяца в военную тюрьму. Этот эпизод он положил в основу своего известного романа «Огромная комната» (Enormous Room, 1922). Герою романа, служившему, как и автор, в медицинской части, так и не удается попасть на фронт. Пребывание героя в заключении, бездушие и тупость высших военных чинов, жестокость тюремщиков, грязь и недоедание, отягощенные горестным ощущением несвободы, — все это служило для Каммингса иллюстрацией худших сторон армейско-бюрократического механизма. Бессмысленность войны как концентрированное выражение господствующего в мире хаоса — такова была главная идея романа.

В начале 1920-х годов поэт находился в среде экспатриантской богемы в Париже. В его стихах — элементы шокирующего эпата-

жа, издевки над литературным «истеблишментом», самодовольством мещанства, «бесчеловечием» современной цивилизации и алогизмом окружающего мира.

Свое бунтарство Каммингс воплощал, создавая стихи формально-экспериментального характера: отказался от заглавных букв в именах собственных (свою фамилию он писал e.e.cummings); нарушал нормы грамматики и синтаксиса; писал слитно прилагательные с существительными; перетасовывал слова в стихах и перебивал их вставными фразами; изобретал неологизмы; изменил графику стихов, располагая их не строками, а столбцами шириной в две — четыре буквы. Его стихи превращались в своеобразные шарады, требующие специального истолкования.

Вот образец одного из стихотворений Каммингса:

окт
я
бр
ни души вокруг ни
где не видно никого
(кроме лишь меня и
во дворе б во
робьев) о
сень
и весь день
до
ж
д
ь
дождьдождь.

(Пер. В. Британишского)

Каммингс задался целью достичь некоего синтеза поэзии, живописи и графики; насытить стихи непосредственным ощущением, жизненными, «вечными реалиями». Преподавая в Гарварде, он изложил свою эстетику авангардистского толка в сборнике под названием «Шесть антилекций» (Six Nonlectures, 1953). В 1931 г. Каммингс посетил СССР и негативно воспринял складывающуюся там тоталитарную систему. Его впечатления о поездке стали материалом книги «Я есмь» (Eimi, 1933).

Харт Крейн: поэма «Мост». В русле модернизма развивалось и творчество талантливого поэта Харта Крейна (Hart Crane, 1899—1932), находившегося под влиянием Э. Паунда и Т. С. Элиота; он также стремился продолжить традиции Уитмена. Главным делом его жизни было создание поэмы «Мост» (Bridge), в которой он озаботился «глобальной» задачей — поэтически воплотить «американский миф», дать концентрированное метафорическое воплощение исторического пути страны от ранних поселений до современности, предугадать ее завтрашний день. «Ключевым» обра-

зом поэмы был Бруклинский мост, символизирующий «связь вре-
мен». В стихотворении, ему посвященном, Крейн писал:

С которых пор, дрожа, рассветный хлад
накальвает галочки крыла
на черные булавки? — Там, где своды
неволи возле статуи Свободы.
Отказывает зренье — столь чиста
и призрачна, и парусна череда
и пестрота переводных картинок,
а день вдали — размытый фотоснимок.

(Пер. В. Топорова)

Однако поэма, на которую Крейн амбициозно возлагал надежды, оказалась перенасыщенной туманными символами, с трудом поддающимся расшифровке. Критика встретила ее прохладно. В состоянии глубокой депрессии Крейн выбросился в море с борта теплохода во время возвращения на родину из Мексики.

Поэтический реализм: Уоллес Стивенс. Заметный след в американской поэзии оставил Уоллес Стивенс (Wallace Stevens, 1879—1955). В ранних стихах проявилась его связь с традициями французских символистов и англоязычных романтиков. В дальнейшем (сборники «Идеи порядка», *Ideas of Order*, 1935; «Клевер для совы», *Owl's Clover*, 1935; «Человек с голубой гитарой», *The Man with the Blue Guitar*, 1937; и др.) формируется его стиль — рациональный, несколько суховатый, ироничный, порой элитарный, насыщенный метафорами. В них Стивенс видел сердцевину любой поэзии. Один из важнейших мотивов его поэзии — конфликт между фантазией художника и прозаической повседневностью:

Великая причина всего сущего —
Воображение, единственная реальность
В этом воображаемом мире.

Вымысел, воображение, по Стивенсу, способ преобразования действительности. Поэзия — это соединение рационального и эмоционального начал, т. е. того, чего лишена наука; это возможность познания мира.

Эдна Сент-Винсент Миллей: верность классике. Дочь учителя Эдна Сент-Винсент Миллей (Edna Saint-Vincent Millay, 1892—1950) с пяти лет начала писать стихи. В 1910-е годы она становится популярной, переселяется в нью-йоркский квартал художественной богемы Гринвич Вилледж. Миллей участвует в объединении драматургов-новаторов «Провинстаун Плейерс», пишет ряд стихотворных пьес. За сборник «Сплетающая струны для арфы и другие стихотворения» (*The Harp-Weaver and Other Poems*, 1923) она получает Пулитцеровскую премию. В дальнейшем Миллей ре-

гулярно выпускает книги стихов и, по мнению авторитетных критиков, занимает прочное место среди наиболее крупных поэтов межвоенных лет.

В стихах 1920-х годов Миллей предлагает поэтическую интерпретацию настроений «потерянного поколения». В период увлечения свободным стихом и разного рода экспериментами Миллей верна традиционным, классическим формам; ей присущи камерные, лирические интонации. Она по праву считается одним из лучших мастеров сонета в американской поэзии XX в. («Обеты я не слишком часто чту», «Разъятие рук твоих подобно смерти», «О нет, ты не любил меня ничуть», «Любовь еще не все: не хлеб и не вода» и др.). В годы Второй мировой войны Миллей создала стихи антифашистского содержания, в том числе радиопэму «Уничтожение Лидице» (The Murder of Lidice, 1942) о чешской деревне, стертой нацистами с лица земли вместе с ее жителями в отместку за убийство наместника Гейдриха.

Уильям Карлос Уильямс: поэтический образ Америки. Крупной фигурой был Уильям Карлос Уильямс (William Carlos Williams, 1883—1963), который, несмотря на свою поэтическую известность, до конца жизни оставался практикующим врачом. Продолжатель традиций Уитмена, мастер верлибра, он следовал принципам «объективизма» и имажизма, был противником рафинированной и книжной поэзии, запечатлевал конкретные, порой самые прозаические реалии окружающей жизни.

Это, однако, не означало, что Уильямс копировал действительность. Силой воображения он стремился дать поэтический образ Америки, исполненный широкого эпического размаха. Подобную задачу должна была решить его поэма «Патерсон» (Paterson, 1946—1958), задуманная в 6 книгах, из которых он успел напечатать 5. В центре произведения — город Патерсон на реке Пассаик, о котором в предисловии сказано: «Человек уподоблен городу: он начинает свою жизнь, ищет, творит и завершает ее, будучи сформирован реалиями городской жизни, которые он ярко воплощает...» Все, что составляет облик города, может стать «голосом для его самых затаенных чувств». Написанная свободным стихом, поэма соединила в себе также исторические документы, вырезки из газет, художественные тексты, личные письма, полученные от известных литераторов.

Арчибальд Мак-Лиш: «ангажированный поэт». С наступлением «красных тридцатых» в американской поэзии наблюдается заметный сдвиг от личных, камерных тем к общественной проблематике. Эта эволюция характерна для Арчибальда Мак-Лиша (Archibald MacLeish, 1892—1982), поэта, мастера стихотворной драмы, критика, общественного деятеля. Его первые поэтические сборники, написанные в Париже («Башня из слоновой кости», Tower of Ivory, 1917; «Счастливый брак», The Happy Marriage, 1924), были связа-

ны с узколичными переживаниями, несли следы влияния Т. С. Эллиота и Э. Паунда.

Кризис 1929 г. пробуждает Мак-Лиша: он возвращается на родину, поддерживает «Новый курс» Рузвельта (позднее, в 1940-е годы он входит в администрацию президента); занимает четкую антифашистскую, демократическую позицию. В статье «Безразличные» (1940) он осуждает тех коллег-эспатриантов, которые, презрев общественный долг писателя, погрузились в отчаяние и декларируют свое равнодушие. В сборнике «Публичное выступление» (Public Speech, 1936) обращается к социальной теме, утверждает высокую миссию поэта. В известном стихотворении: «Слово к тем, кто говорит “товарищ”» (Speech to Those Who Say Comrade) Мак-Лиш утверждает свое единение с людьми труда:

Братство в этом враждующем мире — богатый
И редкий и неоценимый дар жизни.
И его не получишь за слова и за вздохи.

(Пер. И. Кашкина)

В остропублицистической поэме Мак-Лиша «Страна свободных» (Land of the Free, 1938), текст которой снабжен десятками фотодокументов, возникает широкая панорама Америки безработных, обездоленных, недовольных, Америки, задающей мучительные вопросы, касающиеся действительности демократических идеалов.

Радикальные течения в поэзии. Одним из наиболее известных поэтов радикального, революционного направления был уже упоминавшийся Майкл Голд, выступавший также как критик, публицист, теоретик пролетарского искусства. Продолжая традиции левых поэтов, группировавшихся в 1910—1920-е годы вокруг журналов «Мэссис» и «Либерейтор», М. Голд выпускает сборник стихов и рассказов «120 миллионов» (120 Million, 1929). Голд стремился найти синтез уитменовского свободного стиха, ораторской интонации с новым революционным содержанием. Он, в частности, обратился к жанру «массовой декламации», рассчитанной на рабочую аудиторию. Но его стихи страдали общими слабостями, отличавшими левую поэзию: декларативностью, риторичностью, социологической упрощенностью. Среди его удач известное стихотворение «Необычайные похороны в Бреддоке» (Strange Funeral in Braddock) о рабочем сталелитейного завода Яне Клепаке, который упал в расплавленный стальной поток. Тело Яна, его мускулы, мозг, сердце растворились в трех тоннах расплавленного металла.

В 1930-е годы одним из наиболее значительных поэтов радикальной ориентации был Ленгстон Хьюз (см. гл. XXVII), в творчестве которого сильны и интернационалистические мотивы (сборники «Здравствуй, революция», «Новая песня», поэма «Пусть Америка снова будет Америкой»).

Если писавший стихотворение не пролил над ним слез, их не прольет и читатель. Если поэт не поражался внезапности строк, они не удивят и читателя. У меня чувство восторга, необходимое, чтобы написать стихотворение, возникает от внезапного изумления, когда мне в голову приходит что-то такое, о чем я не знал, что знаю это.

Роберт Фрост

Роберт Фрост и Карл Сэндберг, виднейшие поэты межвоенной эпохи, были современниками, оба прожили долгую жизнь, почти одновременно получили признание, были увенчаны многими престижными наградами, воспринимались при жизни как классики. В художественном плане они — антиподы: Сэндберг — уитменианец, урбанист, поэт-экспериментатор; Фрост — лирик, воспевающий скромную деревенскую природу, склонный к философской медитации.



Поэтический дебют. Роберт Фрост (Robert Frost, 1874—1963), «самый американский из американских поэтов», был певцом той земли, на которой жил и которую любил. «Страна Фроста» — Новая Англия, штат Вермонт. Там, в Вермонте, была родительская ферма. Не окончив Гарвардского университета из-за нехватки средств, Фрост начал работать: был он и фермером, и школьным учителем, и рабочим, и сапожником, и редактором еженедельной газеты. Но главной страстью его была поэзия. Он долго шел к признанию, впервые напечатался в 1892 г., но публиковали его неохотно. Его стихи, незамысловатые как «топор и плуг», не вызывали особого интереса.

Когда в Англии, куда на несколько лет (1912—1915) Фрост перебрался с семьей, вышел его первый сборник «Воля мальчика» (A Boy's Will, 1913), ему было уже 39 лет. На земле Альбиона он познакомился и подружился с группой поэтов-георгианцев, которые стремились возродить в поэзии задушевность, любовь к природе и незамысловатость. В них Фрост обрел единомышленников.

Свой второй сборник «К северу от Бостона» (North of Boston, 1914) Фрост назвал «народной книгой» (the book of people). В нем

он заявил о себе как певец Новой Англии, ее людей, пейзажей, приятностей деревенской жизни, побуждающей размышлять о вечном. На родину он вернулся знаменитостью. Это было в разгар «поэтического Ренессанса», в котором ему было суждено стать одной из главных фигур. Второй, а также третий сборник «Между горами» (Mountain Interval, 1916) были тепло приняты: журналы, прежде игнорировавшие Фроста, соревновались за право представить ему свои страницы. Книги Фроста получили высокую оценку Э. Паунда и Э. Лоуэлл.

Фрост — поэт философского звучания. Он «регионалист», но как всякий большой художник, осваивающий материал, связанный с его малой родиной, способен придать неброским, «локальным» эпизодам и сценам универсальность, запечатлеть «мгновенные истины». Так построены его лучшие стихотворения: «Починка стены» (Mending Wall), «Смерть батрака» (The Death of a Hired man), «Неизбранная дорога» (The Road Not Taken) и др. Его стихи — это доверительный разговор с читателем. Таково его «Пастбище» (The Pasture):

Пойду на луг, прочистить свой родник
Я разгребу над ним опавший лист,
Любуюсь тем, как он прозрачен, чист.
Я там не задержусь. Пойдем со мной

(Пер. И. Кашкина)

В поэтическом шедевре «Березы» (Birches) поэт, любуясь стволами берез, согнутыми бурями и морозом, оживляет в памяти, как мальчишкой карабкался на их вершины и качался на ветвях, опускаясь порой до самой земли. Эта подробность дает Фросту толчок к философскому размышлению: он хотел бы вновь вскарабкаться на березу, а потом лететь вниз, ибо «земля — вот место для моей любви».

Живая легенда. Тематика, мотивы, художественные принципы Фроста, наметившиеся в его сборниках 1910-х годов, развивались и углублялись. Жизнь его была лишена внешнего драматизма. Менялась поэтическая мода, зажигались и гасли «звезды» поэзии, но авторитет Фроста оставался непоколебим. Поэт превратился в живую легенду.

Оценки каждой его новой поэтической книги были неизменно комплиментарными. Сборник «Нью Гэмпшир» (New Hampshire, 1923) принес Фросту первую Пулитцеровскую премию; затем последовал сборник «На запад бегущий ручей» (West-Running Brook, 1928). Они закрепили его известность как мастера философско-пейзажной лирики.

Теперь поэт мог объединить все лучшее в сборнике «Избранные стихи» (Collected Poems, 1930), вторично став Пулитцеровским лауреатом. Сочетая творческую работу с преподавательской,

Фрост вел поэтические семинары в колледже в Амхерсте, в Гарвардском и Мичиганском университетах.

Фрост работал над стихами неспешно, но с тщательностью. Годами выверенная высокая эстетическая планка его поэзии не опускалась. Его сборники «Неоглядная даль» (A Further Range, 1936) и «Дерево-свидетель» (A Witness Tree, 1942) были также удостоены Пулитцеровской премии.

По количеству завоеванных им престижных наград Фрост никем из поэтов не превзойден. Он напечатал вторым изданием свои «Избранные стихи» (1939) под названием «Мгновение истины и гармонии на фоне хаоса». В 1946 г. Луис Антермайер, критик, друг поэта, выпустил «карманного» Фроста (The Pocket Book of Robert Frost's Poems). Этот сборник стал в Америке настоящим «семейным чтением». За год до кончины Фрост издал последний свой сборник «На вырубке» (In the Clearing, 1962). Поэтический путь он начал стихотворением «Войди» (Come In), а завершил овеянным стариковской грустью и все же жизнеутверждающим «Ухожу» (Away!)

Поэтика Фроста. Пример художественной методологии Фроста — стихотворение «Починка стены» (Mending Wall). В основе его прозаическая ситуация: два фермера чинят разделяющую их стену. Перед нами две жизненные философии. Один из фермеров не считает нужным возводить изгородь там, где растут сосны и плодовый сад, но другой упрямо повторяет: «Сосед хорош, когда забор хороший».

В этом и во многих других стихах Фроста реализуется художественная методология поэта, который называл себя «мастером синекдохи»¹. Фрост представляет жизнь в ее «очищенных, ясных формах», что отнюдь не означало приукрашивания. Для него эстетическая природа поэзии — в обнажении подлинной сути жизненных явлений, «непоэтических» предметов, как бы они ни были ординарны и обыденны.

Как и всякий большой поэт, Фрост, казавшийся порой патриархальным фермером, самобытен. Он никогда не следовал моде, не обращался к свободному стиху, говорил, что для него писать «верлибр» то же самое, что играть в теннис без сетки. Фрост использовал белый классический ямбический стих, иногда рифмованный. Поэт добивался естественности звучания, а его манера, оживленная мягким юмором, была близка к разговорной. Не принимал «ритмизированного вопля». Был убежден, что существуют особые «звучания фраз, придающие смысл словам». Возвышаясь над личным, он придавал поэзии философское, общечеловеческое звучание.

¹ Синекдоха — вид метонимии, стилистический оборот, заключающийся в употреблении названия части вместо целого и наоборот.

Карл Сэндберг: «я — народ»

Я прихожу

с круто просоленным хлебом,
ярмом непосильной работы,
неустанной борьбой.

Нате, берите:

голод,
опасность
и ненависть

Карл Сэндберг



Начало пути. Карл Сэндберг (Carl Sandburg, 1878—1967) родился в городке Гейслберге (штат Иллинойс) на Среднем Западе, в краю прерий и бескрайних пшеничных полей; эти пейзажи позднее будут постоянно возникать в его стихах. Родители поэта были шведами-иммигрантами, отец — малограмотный путевой рабочий. С ранних лет Сэндберг приобщился к труду, кочевал по Среднему Западу, выполнял разные работы в городах и на фермах; был солдатом во время испано-американской войны 1898 г. Окончив колледж

(1902), занялся журналистикой. Как и многие литераторы в начале века, он пережил увлечение социалистическими идеями.

Вместе с Фростом, Мастерсом, Линдсем и др. Сэндберг олицетворял «новую поэзию», родившуюся в 1910-е годы в рамках «поэтического Ренессанса». Он обратил на себя внимание после публикации в журнале «Поэтри» (Poetry) в 1914 г. знаменитого стихотворения «Чикаго» (Chicago), потрясшего читателя энергией свободного стиха, броскими метафорами и использованием грубоватого просторечия:

Свинобой и мясник всего мира,
Машиностроитель, хлебный ссыпщик,
Биржевой воротила, хозяин всех перевозок,
Буйный, хриплый, горластый,
Широкоплечий — город гигант.

(Пер. И. Кашкина)

Поэт-урбанист. Сэндберг — одна из ведущих фигур в группе чикагских литераторов, которые в 1910-е годы заявили о себе как самобытное региональное явление общеамериканской значимости.

Авторитет Сэндберга был закреплен сборником «Чикаго» (Chicago Poems, 1916), где он выступил как поэт-урбанист, певец

растущего мегаполиса, средоточия промышленных рабочих и резких социальных контрастов. В эти годы Сэндберг печатается в леворадикальных журналах «Мэссиз» и «Либерейтор» как поэт социально ориентированный: об этом свидетельствуют такие его стихи, как «Выбор» (Choices), «Лжецы» (The Liars), «Памяти достойного» (Memoir of a Proud Boy), «Небоскреб» (Skyscraper) и др. В его поэзии «круто просоленного хлеба» воспевались жизнь заводов и фабрик, быт городских окраин, ферм, разбросанных посреди бескрайних прерий, нелегкая доля людей труда (сборники «Сборщики кукурузы», Cornhuskers, 1920, удостоенный Пулитцеровской премии; «Дым и сталь», Smoke and Steel, 1920; «Глыбы сожженного солнцем Запада», Slabs of the Sunburnt West, 1922; и др.). «Большим индустриальным поэтом Америки» назвал его Маяковский. Сэндберг неизменно ощущает себя кровно связанным со своей страной. «Я родился в прерии, и сок ее пшеницы, цвет ее клевера, глаза ее женщин дали мне песню и лозунг». Так выразил он свое поэтическое кредо.

В художественном стиле Сэндберга, сложившемся к началу 1920-х годов, примечательно использование различных вариаций свободного стиха, который порой перерастает в ритмизированную прозу. Сборник «Глыбы сожженного солнцем Запада» удачно передает колорит Среднего Запада, своеобразие народного просторечия этого региона Америки. Сэндберг неутомимо собирал образцы песенного и поэтического устного народного творчества соотечественников (сборник «Американский мешок песен», The American Songbag, 1927), в том числе индейцев. Он любил исполнять народные песни и собственные стихи под гитару.

Историк. Наряду с работой в художественно-поэтических жанрах Сэндберг выступает как биограф и историк, создав фундаментальный шеститомный труд, посвященный Аврааму Линкольну. Он состоит из двухтомника «Авраам Линкольн: годы прерий» (Abraham Lincoln: The Praire Years, 2 vols, 1926) и четырехтомника «Авраам Линкольн: военные годы» (Abraham Lincoln: The War Years, 4 vols, 1939); последний был удостоен Пулитцеровской премии. Труд Сэндберга выделяется на фоне бескрайней американской «линкольнианы» своей основательностью: он вдохновлен любовью поэта к своему герою. Уиллард Торп, видный американский критик, писал: «Сэндберг познал Америку всем своим существом. Читая его стихи, в которых чередой проходят все сословия, профессии, географические области, типы, расы, страны, вспоминаешь Линкольна, который обменивался рукопожатием с тысячами людей, бесконечным потоком движущихся через Белый дом, и в каждом из этих тысяч лиц открывал для себя нечто новое обо всем народе. Невольно задумываешься о том, что и Линкольн, и Сэндберг верили в коллективную мудрость народа — опору наших надежд».

«Народ, да». Эта мысль одушевляет книгу «Народ, да» (The People, Yes, 1936), одно из характерных явлений литературы «красных тридцатых». В ней Сэндберг стремился дать эпическое, емкое полотно Америки и ее народа. В книгу включено более ста стихотворений, поэтических фрагментов, афоризмов, поговорок, сентенций, касающихся многих аспектов жизни (созидание, богатство, война, справедливость, право, труд). Книга Сэндберга — мощный поэтический эпос, вобравший в себя многоцветье ландшафтов, этносов, отразивший нравственные и социальные проблемы Америки, главные события ее прошлого и настоящего.

В этой поэтической книге Сэндберга получили развитие идеи, выраженные еще в раннем стихотворении: «Я — народ» (I am the People), открывающемся многозначительными строками:

Я — народ, я — чернь, толпа, массы
Знаете ли вы, что все великое в мире создано моим трудом?
Я — рабочий, изобретатель, я одеваю и кормлю весь мир.

(Пер. И. Кашкина)

Новаторская по замыслу книга Сэндберга, однако, не была полной художественной удачей: вобрав в себя большой материал, она отличалась «размытой» формой.

Позднее творчество. В годы Второй мировой войны Сэндберг занимает твердую антифашистскую позицию. Он солидарен с Россией в ее отпоре нацистам. Поэт пишет взволнованное стихотворное обращение к Дмитрию Шостаковичу, творцу знаменитой Седьмой («Ленинградской») симфонии. В августе 1945 г. создает стихотворение «Мистер Атилла», в котором в связи с атомной бомбардировкой Хиросимы и Нагасаки выражает тревогу по поводу развязанной стихии смертоносного атома.

В последние годы жизни Сэндберг не устает интенсивно трудиться в разных жанрах, оставаясь верным основному демократическому, гуманистическому пафосу своего творчества. Его «Полное собрание стихов» (Complete Poems, 1950) увенчано очередной Пулитцеровской премией; выходят его сборники «Песня ветра» (Wind Song, 1960) и «Мед и соль» (Honey and Salt, 1963), а также новое уже посмертное издание «Полного собрания стихов» (1970), которое дополнено произведениями последних двух десятилетий. Сэндберг был два раза удостоен Пулитцеровской премии. Поэт дважды приезжал в Москву (1959, 1962).

Литература

Художественные тексты

Современная американская поэзия /Сост. А. Зверева, И. Левидовой; Предисл. А. Зверева. — М., 1975.

- Стивенс У.* 13 способов нарисовать дрозда. — М., 2000.
Поэзия США / Сост. и предисл. А. Зверева. — М., 1982. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).
- Фрост Р.* Другая дорога / Пер. Г. Кружкова. — М., 1999.
Сэндберг К. Избранное. — М., 1981.
Sandburg C. Complete Poems. — N.Y., 1970.
Frost R. Collected Poems, Prose and Plays. — N.Y., 1995.

Критика. Учебные пособия

- Зверев А.* Любовная размолвка с бытием // Фрост Р. Стихи. — М., 1986.
Кашкин И. Карл Сэндберг // Для читателя-современника. — М., 1968.
Торп У. «Новая» поэзия // Литературная история Соединенных Штатов Америки. — М., 1979.
- Albright D.* Quantum Poetics. Yeats, Pound, Eliot and the Science of Modernism. — Cambridge Univ. Press, 1997.
Callahan N. Carl Sandburg. Lincoln of Our Literature. A Biography. — N.Y., 1970.
Perry L. My Friend Carl Sangburg — L., 1981.
Thompson J. Robert Frost. — N.Y., 1966—1976. — Vol. 1—3.

ЮДЖИН О'НИЛ: «ОТЕЦ АМЕРИКАНСКОЙ ДРАМЫ»

Первые шаги: О'Нил и движение «малых театров». — Обретение зрелости: «За горизонтом». — Время шедевров: высокая трагедия современности. — От 1920-х к 1930-м: новый творческий этап. — Поздний О'Нил: долгое путешествие в ночь. — Художник-новатор: «театр творческого воображения».

Только трагическое обладает той значимой красотой, которая и есть правда. Трагическое составляет смысл жизни и надежды. Самое благородное всегда было самым трагичным. Люди, которые достигают успеха и не стремятся к большему, чтобы, в конце концов, потерпеть неудачу, — духовные буржуа... Только в недостижимом человек обретает мечту, ради которой стоит жить и умереть, и тем самым обретает самого себя.

Юджин О'Нил



Юджина О'Нила называют «отцом американской драмы». Долгое время драматургия оставалась самым слабым звеном в литературе США. Театр в США в XIX — начале XX в. носил откровенно коммерческий, развлекательный характер, в репертуаре задавали тон «хорошо сделанные пьесы» — легкие комедии, мелодрамы, по большей части европейского происхождения, основанные в ущерб серьезному содержанию на внешних эффектах. Драматургические опыты таких писателей, как Лонгфелло, Г. Джеймс, Хоуэллс, Твен, Драйзер и др., не были значительными, оставаясь на периферии их творчества. В начале XX века были популярны драматурги среднего уровня (О. Томас, К. Фитч, У. В. Муди), представлявшие американскую действительность в слащаво-оптимистическом духе. Юджин О'Нил обновил и реформировал американскую драматургию и театр. Он оказался в русле тех плодотворных исканий, которые характеризовали «новую драму», заявившую о себе на рубеже веков в разных литературах мира (Ибсен, Стриндберг, Гауптман, Метерлинк, Чехов, Горький, Шоу, Роллан). В этом перечне занимает свою «нишу» и Юджин О'Нил.

Юджин О'Нил обновил и реформировал американскую драматургию и театр. Он оказался в русле тех плодотворных исканий, которые характеризовали «новую драму», заявившую о себе на рубеже веков в разных литературах мира (Ибсен, Стриндберг, Гауптман, Метерлинк, Чехов, Горький, Шоу, Роллан). В этом перечне занимает свою «нишу» и Юджин О'Нил.

«Театральное» детство. Чтобы глубоко овладеть ремеслом драматурга, надо с ранних лет не только полюбить театр, но и пропитаться духом сцены, атмосферой кулис, ощутить вкус актерского лицедейства. Все это с юных лет познал Юджин О'Нил (Eugene O'Neill, 1888—1953): он родился в Нью-Йорке, в семье популярного в свое время актера ирландского происхождения Джеймса О'Нила (1847—1920). Отец блистал в шекспировских ролях, и будущий драматург с детства слышал из его уст взволнованное звучание монологов Гамлета и Отелло. Мать Юджина, ревностная католичка, была вынуждена вместе с детьми сопровождать мужа, хотя и питала неприязнь к театру.

Юджин О'Нил, измученный кочевым образом жизни, отелями, гостиницами, позднее вспоминал: «У каждого ребенка обычно есть свой дом, а обо мне можно сказать, что я рос участником труппы». Бесконечные переезды мешали нормальной учебе, а божественный образ жизни негативно сказывался на нервном, впечатлительном характере будущего драматурга. Любопытно, что театр, который О'Нил ребенком наблюдал «изнутри», вызывал в нем резкое отторжение. «Мальчишкой я пересмотрел столько старой, искусственной, романтической чепухи, что всегда испытывал что-то вроде презрения к театру», — писал О'Нил.

Годы странствий. Унаследовав от отца бурный, взрывной темперамент, О'Нил был личностью яркой, сложной, неординарной. В 1906 г. он поступил в Принстонский университет, в котором пробыл около года. Затем началась пора скитаний, которая дала будущему драматургу уникальные жизненные впечатления. Поработав мелким клерком в Нью-Йорке, он отправился в Гондурас с котомкой золотоискателя, но заболел малярией и вернулся в Америку; потом был помощником менеджера в труппе отца. Подобная унылая жизнь быстро стала его тяготить.

Некоторое время он работал репортером в нью-йоркских газетах, где и напечатал свои первые очерки и стихи. Поэтические дебюты О'Нила не возвышались над средним уровнем.

Затем О'Нила, как когда-то Мелвилла, а позднее Лондона, увлекла «муза дальних странствий». Он записался моряком и совершил свой первый рейс в Буэнос-Айрес: позднее плывал на аргентинском судне, ходил в Южную Америку, Африку, Англию. Корабельная служба длилась несколько лет. Сойдя на берег, он попробовал стать актером в труппе отца, сотрудничал в газете в Коннектикуте. Беспорядочный быт, алкоголь подорвали его здоровье, врачи обнаружили туберкулез. О'Нила на грани нервного истощения положили в санаторий. Там весной 1912 г. он даже пытался покончить собой. На больничной койке О'Нил впервые попробовал свои силы на драматургическом поприще. Почувствовав

вкус к написанию пьес, бывший матрос, очеркист, газетчик, поэт решил, что это — его истинное жизненное призвание.

В санатории О'Нил написал несколько одноактных пьес, лучшей среди которых была «Паутина». Поправив здоровье, О'Нил учится в Гарвардском университете в семинаре по драматургии Джорджа Пирса Бейкера (George Pierce Baker, 1886—1935), видного театроведа, режиссера, педагога (среди его учеников были Дж. Дос Пассос, Т. Вулф и др.), внесшего значительный вклад в укрепление позиций реализма на американской сцене.

О'Нил-художник формировался в канун Первой мировой войны, дышал воздухом радикального брожения, вдохновлявшего художественную богему Гринвич Вилледжа. Его общественные взгляды в эти годы носили туманную социалистическую окраску. В 1914 г. в стихотворении «Братоубийство» он осудил американскую интервенцию в Мексике. В том же году он дебютировал первым сборником «Жажда и другие одноактные пьесы» (Thirst and Other One Act Plays).

Сборник был выпущен на средства отца. После этой публикации О'Нил написал своему наставнику Бейкеру, что его цель — «стать драматургом или никем».

«Театральный Ренессанс». Период с 1915 по 1925 г., отмеченный интенсивным обновлением драмы и сцены и фактически синхронизированный с «поэтическим Ренессансом», некоторые критики называют «театральным Ренессансом». «Пионерскую» роль сыграл в нем Юджин О'Нил.

В своих пьесах О'Нил отозвался на важные перемены в художественной жизни США, которые проявились в движении так называемых малых театров (little theatres), активно функционировавших с начала 1910-х годов.

Это были поначалу небольшие по численности труппы, возникшие в разных городах США (Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии). Созданные энтузиастами-новаторами, они носили на первых порах любительский характер, затем выросли в профессиональные коллективы. Ориентируясь на широкого демократического зрителя, «малые театры» дали сценическую жизнь лучшим образцам мировой драматургии, а также пьесам молодых американских авторов, в том числе и О'Нила. Они утверждали в целом реалистические сценические принципы, отклоняя шаблоны бродвейского коммерческого театра.

В 1915 г. разрозненные театральные группы создали объединение «Провинстаун плейерс» (Provincetown Players), во главе которого встал видный режиссер-экспериментатор Джордж Крэм Кук (George Cram Cook, 1873—1924). В качестве театрального помещения использовалась перестроенная рыбацья верфь. «Провинстаун плейерс», трансформируясь, обновляя труппу и режиссуру, просуществовал до 1929 г. и сыграл важную роль в закреплении новых

реалистических принципов драматургии, театрального искусства и режиссуры США. К середине 1920-х годов на его сцене было поставлено более 90 пьес драматургов «новой волны» (Эдна Сент-Миллей, Сьюзен Гласпелл, Поль Грин и др.).

На сцене «Провинстаун плейерс» увидели свет рампы и ранние одноактные пьесы («Жажда», «Луна над Карибами») О'Нила, творческие установки которого совпадали с эстетическими принципами Дж. Кука.

Обретение зрелости: «За горизонтом»

Уже сами персонажи ранних пьес драматурга-дебютанта представляли вызов коммерциализированному бродвейскому театру, его респектабельным героям и искусственным, далеким от реальности сюжетам. О'Нил выводит на сцену моряков, бродяг, люмпенов, проституток, людей «дна», изъясняющихся не рафинированным слогом, а грубыми жаргонизмами. Действие в этих пьесах разворачивается на палубе, в матросском кубрике, в портовом кабаке, в экзотических тропических странах.

«Паутина». Ранняя одноактная драма «Паутина» (The Web) демонстрирует способность О'Нила на малом сценическом пространстве в сжатый временной промежуток создать социально насыщенное драматургическое действие.

Персонажи — это своеобразный «треугольник»: проститутка Роз, сутенер Стив, вор и гангстер Тим. События разворачиваются в убогой комнате, в которой умело подобранные детали указывают на профессию ее обитательницы. Роз — мать ребенка, судьба которого — ее боль. Стив затевает с Роз ссору, требуя, чтобы она больше зарабатывала; в противном случае он угрожает отдать ее дочку в приют. Роз униженно просит пощадить ребенка.

В разгар конфликта в комнату врывается Тим, их сосед. Он исполнен сочувствием к Роз и ее ребенку. Выгнав из комнаты Стива, он уговаривает Роз покончить с ее ремеслом. Но Роз бессильна изменить свою участь.

Тим — жертва общественных предрассудков. Выйдя из тюрьмы, куда попал за кражу, он оказывается изгоем, его нигде не берут на работу. Остается только грабить. Неделию назад он совершил налет на банк и теперь прячется от полиции. Тим великодушно предлагает деньги Роз, советуя ей бежать от «грязного подлеца и труса» Стива. Последний, наблюдающий за этой сценой через окно, стреляет в Тима, убивает его, а сам скрывается. Когда в квартиру врываются полицейские, они видят обезумевшую Роз с деньгами в руках и труп Тима. Полагая, что убийца — она, полицейские уводят Роз: девушка в отчаянии, она обращается к Богу, который незаслуженно «ненавидит» ее.

«Жажда». В пьесе «Жажда» (The Thirst) присутствует «морской» колорит.

Действие происходит на плоту, на котором оказались три уцелевших после кораблекрушения пассажира: Матрос-Мулат, Танцовщица, Джентльмен. Вокруг плота беснуются акулы, но самое страшное — нестерпимая жажда, которая мучает героев. Джентльмен, полагая, что Мулат спрятал пресную воду, уговаривает Танцовщицу отдать Мулату в обмен за нее свое бриллиантовое ожерелье. Когда Мулат не принимает его, Танцовщица предлагает ему себя, что тоже безрезультатно. Танцовщица теряет рассудок, в бреду она видит себя с неким герцогом, за которого когда-то мечтала выйти замуж. Воображаемое соединение с мнимым поклонником на самом деле оборачивается смертью. На плоту остаются двое. Мулат набрасывается с ножом на Джентльмена, желая утолить жажду его кровью. Оба скатываются с плота в море. Их пожирают акулы.

«За горизонтом»: реальность и мечта. В 1910-е годы О'Нил писал одноактные пьесы, ставил их. Новым шагом вперед явилась его трехактная пьеса «За горизонтом» (*Beyond the Horizon*, 1920): она была удостоена Пулитцеровской премии и стала первым произведением О'Нила, пробившимся на бродвейские подмостки.

Драматическая коллизия развернута вокруг судеб двух братьев Мэйю, Роберта и Эндрю, сыновей фермера. Роберт — болезненный человек тонкой душевной организации, книжник, пребывающий в мире романтических мечтаний. Заветная мечта Роберта — дальние странствия. Они нечто большее, чем обычная охота к перемене мест — «жажда свободы, широкие просторы, радость открытий. Ему хочется узнать, что там, за горизонтом». (Мотив «горизонта» будет не раз повторяться в драме.) Эндрю — иной. Он крепкий, здоровый, трезвомыслящий молодой человек; его стихия — труд на земле.

Завязка пьесы — решение Роберта отправиться в плавание на паруснике «Синди». Однако неожиданно все меняется. Двухлетняя красавица Рут Аткинс, предмет симпатии обоих братьев, отдавала явное предпочтение Эндрю, но в канун отъезда Роберта она признается в любви не Эндрю, а его брату. Рут уговаривает Роберта отказаться от своего намерения уйти в море, просит остаться дома и посвятить себя делам фермы. В море вместо Роберта уходит уязвленный потерей Рут Эндрю. Герои изменяют своей мечте, что приводит к трагическим результатам.

На короткое время Эндрю из плавания возвращается на ферму. Мнимая романтика моря обернулась для него «грязью» и «адам». Роберт же не способен нормально хозяйствовать, и ферма постепенно приходит в упадок. Он теряет любовь Рут, которая не устает упрекать его в непрактичности. Единственная отрада Роберта — дочь Мэри. Но она унаследовала болезненность отца. На этот раз Рут говорит Эндрю, что любит его, готова с ним соединиться, но наталкивается на холодный отказ.

Развязка наступает в третьем акте. Проходит пять лет. Умерла малышка Мэри. Роберт смертельно болен. Герои потерпели крах. Эндрю рассказывает, что его последние рейсы были удачны, прибыльны. Но пустившись в рискованные предприятия, он разоряется. Рут признается в не любви к Роберту, что лишь ускоряет его неотвратимую кончину. Уходя

из жизни в присутствии брата и жены, он произносит исполненные горечи слова: «Не плачьте — это смешно. Поймите же — я счастлив, счастлив, отправляясь в дальний путь. Свободен, свободен от фермы, свободен бродяжить вечно!.. Это не конец. Это начало моей дороги за горизонт».

Время шедевров: высокая трагедия современности

Драма «За горизонтом» — пролог 1920-х годов, самого плодотворного десятилетия в творчестве О'Нила.

«**Император Джонс**». «Новый» О'Нил заявляет о себе пьесой «Император Джонс» (The Emperor Jones, 1920).

Действие пьесы происходит на одном из островов Вест-Индии. Правитель острова — чернокожий Брутус Джонс. Уже само выдвижение в качестве протагониста пьесы негра было беспрецедентным явлением в истории американского театра. Более того, в центре произведения оказалась «больная» для американского общества проблема расизма. Брутус Джонс, бывший проводник пульмановского вагона, бежал из тюрьмы и провозгласил себя императором. Перед нами человек с вырвавшимися на свободу темными инстинктами зла и разрушения. Он безжалостно обращается с жителями острова, людьми бессловесными и покорными.

Брутус порочен по природе. Но, помимо того, он впитал в себя мораль и законы «белого общества». Работая в пульмановских вагонах, прислушиваясь к разговорам состоятельных пассажиров, он уразумел парадоксальную истину: за мелкое воровство — отправляют в тюрьму, за крупное — возвышают, а имя заносят в Зал славы, где увековечены самые знаменитые американцы.

Действиями Джонса руководит бездушный прагматизм. Власть императора для него — выгодный бизнес, от которого он готов отказаться, когда узнает, что против него готовится восстание. В своих устремлениях и поведении он лишь копирует представителей «высшей расы», белой Америки. Человек «второго сорта» в прежней жизни, Брутус воспроизводит на острове социальную структуру белого общества, основанную на угнетении чернокожих подданных. Этот опыт он извлек, работая в США.

«**Волосатая обезьяна**»: бунт кочегара Янка. В «Императоре Джонсе» О'Нил использует приемы экспрессионизма, популярного в Германии 1920-х годов, для которого характерно тяготение к абстракции, обостренной субъективности, фантастике и гротеску. Эти приемы в сочетании с броской символикой определяют художественный строй его пьесы «Волосатая обезьяна» (The Hairy Ape, 1922). В ней оригинально, художественно выразительно поставлена тема труда и капитала, глубокого контраста между теми, кто созидает, и паразитирующими верхами.

Протагонист пьесы Роберт Смит по прозвищу Янк — кочегар на океанском лайнере. Обладающий огромной физической мощью, он напоминает «косматую обезьяну». Янк источает уверенность, полагая себя центром вселенной, но его сила обратно пропорциональна его интеллекту. Он своеобразный продукт общества. Антагонистом Янка выступает Милдред Дуглас, обитательница верхней палубы, не обремененная никакими заботами, анемичная, рафинированная дама, дочь «стального» короля. Она совершает «путешествие» в трюм, в машинное отделение, где сталкивается с Янком. Он поражает ее своей грубостью и примитивностью. Янк же в Милдред Дуглас видит олицетворение мира аристократов, в который ему, могучему и смелому, нет доступа.

Бунт Янка против своего униженного положения выливается в гротескные, экстравагантные формы. В Нью-Йорке он пытается оскорблять прохожих respectable вида. Его арестовывают, заключают в тюрьму. Здесь заключенные «уббли» (члены радикальной рабочей организации ИРМ) пытаются вовлечь его в свои ряды. В конце концов Янк бежит в зоопарк, где надеется найти взаимопонимание в общении с обезьянами. Когда Янк выпускает на волю гориллу, та запирает его в клетке и душит.

Драматург писал, что его пьеса (кстати, дающая возможность для неоднозначных интерпретаций) была «пропагандой в том смысле, что содержала символ человека, который утратил прежнюю гармонию с природой, которую он имел как животное и еще не приобрел в духовном отношении».

«Всем детям Божиим даны крылья»: проклятье предрассудков. Начало 1920-х годов — время, когда в среде художественной интеллигенции резко возрос интерес к негритянской проблеме. Впервые О'Нил коснулся одной из ее граней в драме «Император Джонс». Всю ее сложность и многоаспектность О'Нил продемонстрировал в пьесе «Всем детям Божиим даны крылья» (*All God's Chillun Got Wings*, 1924). Заголовок пьесы — это строка из «спиричуэла»; в нем заключена горькая ирония: жизнь «подрезает» крылья, губит мечты. Согласно записи в дневнике драматурга сюжет отражает «увиденное вблизи».

В пьесе два действия, в каждом соответственно четыре и три картины. Она охватывает значительный промежуток времени из жизни главных героев, негра Джима Хэрриса и белой дамы Эллы Даун. Общая тональность пьесы — минорная, трагическая. Фон — окраина Нью-Йорка, городские джунгли. Писаные и неписаные законы общества, пронизанного расовыми предрассудками, — вот что ломает хрупкие судьбы героев.

В первой картине главные герои совсем еще дети: Джим, Черный Ворон, и Элла Даун, Краснощечка, беззаботно играют во дворе. Но как бы дружелюбны и наивны они ни были, цвет кожи уже зримо начинает их разделять. Джим влюблен в Эллу. Его чувство — чистое, почти благоговейное. Он столь благороден и великодушен, что Элла считает его «бе-

лее всех белых». Он нравственно чище тех молодых людей, которые окружают Эллу. В этом ей вскоре приходится убедиться, когда ее бросает любовник, циничный и грубый Микки. Ребенок, родившийся от этой связи, умирает. Элла оказывается отвергнутой обществом. В этот тяжелый для нее момент руку помощи протягивает Джим. Его детская влюбленность не угасла.

Мечта Джима — стать адвокатом. Это его заветное желание: оно позволит ему не только занять достойную уважения общественную ступень, но и стать достойным «белой» девушки. Однако он проваливается на экзаменах. Ему не столько не хватает знаний, сколько способности преодолеть в себе «комплекс неполноценности». Оказавшаяся в безвыходном положении, Элла соглашается стать женой Джима. Символична сцена венчания. В авторской ремарке сказано: «К ним прикованы враждебные взгляды собравшихся». Но Джим еще полон надежд: «Смотри вверх, Элла, на небо. Оно голубое, оно благосклонно к нам. Голубое — это цвет надежды... в любви все одинаково — равны перед небом и солнцем... перед Богом...»

Пробыв два года за границей, герои возвращаются в Америку. Внешне их жизнь протекала благополучно, «они никогда не ссорились», «грубого слова никогда не сказали друг другу». Но их брак уже дал трещину. Они бежали от трудностей, которые всегда оставались с ними, в них самих.

Элла выросла в белом обществе и на подсознательном уровне впитала предрассудки по отношению к черным. Порой ее охватывает желание, чтобы Джим не стал адвокатом, потому что это нарушит принцип «белого превосходства». Внутренние переживания подтачивают силы Эллы. Ей, белой, страшно выходить с Джимом на улицу, а добровольное заточение приводит ее к помрачению рассудка. Это приносит Джиму, в очередной раз провалившему экзамены в адвокатуру, дополнительные страдания: он чувствует, как в любимой женщине прорываются наружу глубоко запрятанные расовые предрассудки. Финал грустен и трогателен. Герои словно снова превращаются в маленьких мальчика и девочку — в Джима, Черного Ворона, и Эллу, Краснощечку. Ведь детство — единственное, естественное состояние, когда люди могут быть счастливы.

Проницательный знаток человеческой души, внимательно читавший Фрейда, О'Нил дает понять: корни расовых предрассудков — не только вне индивида, в общественных отношениях; порой они запрятаны в тайниках человеческой души, на уровне подсознания.

«Любовь под вязами»: драма в доме Эфраима Кэбота. Глубинный мотив — власть собственности над людьми, определяет социально-психологические коллизии в знаменитой драме «Любовь под вязами» (Desire Under the Elms, 1924). Время действия — 1850-е годы, место — одна из ферм Новой Англии. Это утрюмое старое здание, перед которым склонились два мощных вяза. Они «не только защищают дом», но и подавляют его, в них есть что-то «от изнуряющей ревности, от эгоистической материнской любви».

Герои драмы: 75-летний хозяин фермы Эфраим Кэбот и трое его сыновей: Симеон, Питер и Эбин. Пружина сюжета — ожесточенная борьба за наследство. Сыновья, крепкие, кряжистые, трудятся на ферме отца. Драматург подчеркивает сопряженность их облика с самой природой, в которую они органично вписаны. Суровый Эфраим Кэбот приобрел ферму в качестве приданого от второй жены, матери сына Эбина. Все трое жаждут получить свою долю фермы. Но когда после смерти второй жены Эфраим женится в третий раз, старшие, Симеон и Питер, продают свои доли Эбину и подаются в Калифорнию, замороженные золотой лихорадкой. Эбин считает, что ферма должна полностью принадлежать ему, поскольку отец похитил ее у матери, присвоил ее деньги. Старый Эфраим спорит с сыном, полагая, что того ввели в заблуждение родственники. Но на ферму претендует и Абби Путнем, третья жена Эфраима, молодая, чувственная и алчная. Когда она появляется на ферме, Эбин бросает ей в лицо обвинение в том, что она «продалась» старику как «блудница». Абби оправдывается тем, что у нее была «трудная жизнь», «несчастья», «работа по чужим домам».

Абби вырывает у мужа обещание, что тот дарует ей ферму, если она родит ему ребенка. Абби выполняет требование, родив ребенка, но не от мужа, а от пасынка, Эбина. Она добилась этого, имитируя якобы разгоревшуюся к Эбину тайную страсть. Рождение мальчика, которого Эфраим считает своим, приводит старика в восторг. Он объявляет Эбину, что лишает его прав на ферму. Абби, казалось бы, достигает своей цели. Но она уже испытывает серьезное влечение к Эбину и боится, что теперь она его потеряет. Эбину кажется, что любовь Абби притворна, он грозит открыть отцу правду, а затем отправиться вслед за братьями в Калифорнию. Перед угрозой навсегда потерять Эбина Абби решается на отчаянный шаг: чтобы доказать ему свою любовь, она убивает ребенка. Эбин вызывает полицию. Но, любя Абби, он берет на себя часть вины, и их обоих арестовывают.

Название пьесы многозначно. Слово *desire* переводится как «страсть, влечение, любовь». Драйзер также назвал свой цикл романов о Каупервуде *Trilogy of Desire*. Страсти, сильные чувства двигают людьми. Думается, О'Нил, великий художник, оставлял и актерам, и зрителям возможность многовариантной интерпретации драмы, которая несводима к плоской идее. Это пьеса и о губительной власти собственничества, и об антигуманной силе пуританских запретов, и о величии чувственной любви.

Драматизм, глубокий психологизм обеспечили пьесе О'Нила прочное место в мировом театральном репертуаре.

От 1920-х к 1930-м: новый творческий этап

«Странная интерлюдия»: женская история. В 1928 г. О'Нил создает драму в двух частях и девяти актах «Странная интерлюдия» (*Strange Interlude*); это была его третья пьеса, удостоенная Пулит-

церковской премии. Необычная по форме и содержанию, она знаменовала новый этап его неутомимых творческих экспериментов. Пьеса построена как художественное исследование тридцатилетнего отрезка жизни главной героини Нины Лидс, дочери профессора. Основным приемом стали пространственные монологи действующих лиц в духе «потока сознания», ставшего модным в литературе 1920-х годов после «Улисса» Джойса.

О'Нил впервые использовал этот прием в драматургии.

Перед нами история нескольких романов и браков Нины Лидс. Она считает, что Гордону Шоу, ее жениху, не стоит связывать себя с ней браком перед уходом на войну. Гордон гибнет на фронте, Нину мучает чувство вины. Она идет работать медсестрой в солдатский госпиталь. Отдаваясь солдатам, она как бы снимает с себя вину за то, что не получил ее возлюбленный.

После смерти отца она встречается писателя Чарльза Марсдена, тайно в нее влюбленного, но безумно привязанного к собственной матери. По совету ученого Эдмунда Даррела, другого ее поклонника, подавляющего свое чувство во имя научной карьеры, Нина Лидс выходит замуж за коммерсанта Сэма Эванса, хотя не питает к нему серьезных чувств. Когда Нина ждет ребенка, мать Сэма сообщает ей, что их род поражен сумасшествием. Нина, боясь тяжелой наследственности у будущего ребенка, решает от него избавиться. Она становится любовницей Даррела, от которого родит сына. Тем не менее она отказывается развестись с Сэмом и выйти замуж за Даррела. Нина и Даррел расстаются на целых 11 лет. Сэм считает себя отцом ребенка. Он отстраняет жену от воспитания сына и сам им занимается. Таким образом, героиня теряет и любовника, и сына. Правда, неожиданная смерть Сэма возвращает ей сына. В дальнейшем она пытается помешать любви сына и Маделины Арнольд, но вопреки ее воле молодые вступают в брак. Нина остается одна. В конце концов, она выходит замуж за писателя Марсдена. В старости, пройдя через страдания и разочарования, она осознает, что «наши жизни — это всего лишь странные мрачные интерлюдии в электрическом ореоле Богатца».

Пьеса необычна по форме, сложна по замыслу. Написанная в 1928 г., она завершается в начале 1940-х годов, т.е. сценическое время опережает историческое почти на полтора десятилетия. Поступки героев интерпретируются в духе теорий Фрейда; особенно это относится к Нине Лидс. С детства она была воспитана в духе сурового пуританизма, против которого восстает, утверждая, что желания, в том числе сексуальные, выше моральных запретов. Вместе с тем сам О'Нил считал неправомерным сводить пьесу к иллюстрации лишь фрейдистских тезисов: он пытался показать запутанный клубок человеческих отношений.

В пьесе О'Нила диалог оригинально сочетался с внутренним монологом (который представлял разновидность используемых в классическом театре «реплик в сторону»). Это позволяло драма-

тургу запечатлеть не только внешние события, но и внутренний мир своих персонажей.

«Траур к лицу Электре»: «американский Эсхил». В 1928 г. О'Нил уезжает на два года во Францию. Там, сняв в качестве студии средневековый замок, приступает к работе над трилогией «Траур к лицу Электре» (*Mourning Becomes Electra*, 1929; публ. 1931). Это переработка на американском материале древнегреческого мифа о проклятии, лежавшем на роде Атридов, и о падении этого рода. Этот миф получил драматургическую интерпретацию в «Орестее» Эсхила. Работая над трилогией, О'Нил задался целью стать «американским Эсхилом». При этом античный миф был для него своеобразной художественной метафорой.

О'Нил переносит античный сюжет в Америку после окончания Гражданской войны, в семью Эзры Мэннона, генерала, владельца фермы в Новой Англии. В его роду господствуют суровый пуританизм и культ приобретения. Женитьба одного из членов этого клана на француженке становится толчком, приводящим в действие неумолимую цепь роковых событий, пробуждает мощную энергию зла, ревности, любви, зависти, алчности. Результат — убийства, преступления. Это приводит Мэннонов к самоистреблению.

Персонажи О'Нила при всей их американской самобытности воспринимаются как прозрачные параллели к эсхиловским: Эзра Мэннон — Агамемнон, его жена Кристин — Клитемнестра, их дочь Лавиния — Электра, которая в ранней версии мифа звалась Лаодика; любовник Кристин Адам Бронт — Эгисф и т. д. В своей трагедии О'Нил видел реализацию «греческого понятия судьбы, что должно найти понимание и сострадание у современной публики».

В начале 1930-х годов О'Нил пишет еще две пьесы: «Ах, пустыня» (*Ah, Wilderness*, 1933) и «До скончания дней» (*Without End*, 1934). Последняя не имела успеха. Это отрицательно подействовало на драматурга, которого в это время поразила тяжелая болезнь. Все это привело к творческому кризису, продолжавшемуся целых 12 лет. В пору «красного десятилетия», когда кипели политические и литературные страсти, О'Нил замкнулся в своем молчании. Но мировая значимость его художественного вклада была уже неоспорима. В 1936 г. он был удостоен Нобелевской премии по литературе.

Поздний О'Нил: долгое путешествие в ночь

«Продавец льда грядет»: притча о жизни. После длительного молчания в 1946 г. О'Нил публикует свою знаменитую пьесу «Продавец льда грядет» (*The Iceman Comes*, 1939), одно из наиболее

сложных, трудных и масштабных по замыслу произведений драматурга. По жанру это философская притча, действие которой происходит в начале XX в.

Персонажи ее — обитатели нью-йоркского салуна, «бывшие люди», опустившиеся на «дно», выбитые из привычного жизненного ритма. Все, чего они требуют от жизни, — это возможность быть всегда пьяными и предаваться наркотическим грезам. Среди них циркач, полицейский, участники англо-бурской войны (капитан, генерал), корреспондент, владелец негритянского игорного дома, анархист и др. Герои надеются начать новую жизнь. Хозяин заведения Гарри Хоуп носит говорящую фамилию (hope — мечта): после смерти жены он 20 лет не выходит на улицу, но хочет положить конец затворничеству. Свои надежды и у других персонажей. Вилли Обан, выпускник Гарварда, надеется найти хорошую работу; репортер Джимми (его прозвище — Тумороу — завтра) — вновь стать сотрудником газеты; проститутка Кора — выйти замуж за бармена Чака Морело; последний, в свою очередь, надеется «завязать» с пьянством.

«Бывшие люди» ожидают прихода некоего коммивояжера, весельчака Хиккери, по прозвищу Хики. Всякий раз Хики устраивает им бесплатные выпивки, во время которых, пользуясь вниманием слушателей, передается нескромно-эротическим излияниям относительно неверности собственной жены. Но на этот раз вместо дарового угощения он потчует их «правдой»: следует «взяться за дело», не уповать на «светлое завтра», а принять жизнь такой, какая она есть.

Пьеса, грустная по тональности, пронизана мрачной символикой. Один из персонажей называет Хики «продавцом льда», что намекает на его связь со смертью. В пьесе сложным образом переплетаются мотивы иллюзии и действительности, правды и спасительной лжи. Это вызвало самые разнообразные ее толкования.

В критике замечена и обсуждалась переключка этой пьесы с драмой «На дне» Горького. Сам О'Нил писал: «Я не верю в специальные призывы. “На дне” Горького, великая пролетарская революционная пьеса как пропаганда в пользу угнетенных, действительно, превосходит любую из всех когда-либо написанных пьес...» Пафос пьесы О'Нила в том, что «она не содержит никакой пропаганды», но предлагает «истину в обличье человеческой жизни». И эта формулировка — эстетическое кредо О'Нила.

Последний замысел О'Нила. Последние годы жизни великого драматурга были горькими. Тяжелой оставалась ситуация в его семье. Отзвуки же трагедии, происшедшей в родительской семье, как она виделась О'Нилу спустя 30 лет, клубок мучительных отношений отца, матери и детей, нашли отражение в его пьесе «Долгий день уходит в ночь» (*Long Day's Journey Into Night*, 1941; пост. 1956; удостоена Пулитцеровской премии). О'Нил посвятил пьесу жене Карлотте Монтери. Он писал ее «кровью и слезами». Пьеса составила своеобразную диалогию с пьесой «Луна для пасынков судьбы» (*A Moon for the Misbegotten*, 1943; пост. в 1947).

Когда после смерти О'Нила началось освоение его архива, это позволило по-новому представить путь драматурга в последние десятилетия. Выяснилось, например, что в период «великого молчания», в середине 1930 — начале 1940-х годов, драматург вынашивал и частично реализовал грандиозный замысел — серию из десяти пьес. В ней он, следуя историческому «генеалогическому принципу», хотел проследить судьбу одного семейства Харфордов, его возвышения и падения примерно за 150 лет, начиная с Войны за независимость. Серия должна была называться «Сага о собственниках, обокравших самих себя» (*A Tale of Possessors Self-Dispossessed*).

Сохранились отдельные фрагменты и целиком две пьесы «Дворцы побогаче» (*More Stately Mansions*, 1939, опуб. 1964) и «Душа поэта» (*A Touch of a Poet*, 1942; опуб. 1957). В последней пьесе О'Нил развивает проблематику, столь ему близкую: столкновение мечты с реальностью.

В центре драмы образ Корнелиуса Мелоди, ирландца, владельца таверны. Мелоди — личность экстравагантная, амбициозная, стремится возвыситься над своим пресным существованием, разыгрывая из себя аристократа, романтического героя. Он постоянно цитирует Байрона, именует себя майором и не устает вспоминать свою героическую молодость, битву с французами при Талавере под началом Веллингтона, где руководил кавалерийской атакой. Как особые реликвии хранит он боевой мундир, начищенную каску, которые время от времени надевает, холит чистокровного коня. Но все это поза, вуалирующая никчемность спившегося неудачника, что не мешает Мелоди, бравируя высокопарной риторикой, быть деспотом в семье по отношению к преданной ему жене Норе.

В финале герой признается в пустоте своей бравады. Он находит в себе силы это признать и убивает любимого коня. Этот символический акт — безжалостное прощание героя с наивными и смешными иллюзиями.

Юджин О'Нил как человек. Все гении — уникальны. Юджин О'Нил был личностью яркой и противоречивой. Его одержимые, неординарные герои были своеобразными проекциями их темпераментного создателя. Семейные бури, клокотавшие в семье родителей драматурга, передались ему по наследству. В этом блестящем мужчине постоянно жили душевное беспокойство, неустроенность, усугубляемые тяжелыми болезнями, а также пристрастием к вину. Из-за болезни О'Нил не смог поехать в Стокгольм на вручение Нобелевской премии, заявив, между прочим, что считает достойным ее присуждения Драйзера и Горького.

Увлечения и романы О'Нила, стимулировавшие его творчество, отнюдь не способствовали стабильности его семейной жизни. Его ранний брак с Кэтлин Дженкинс, подарившей ему сына, распался в 1912 г. От второй жены Агнес Боултон было двое детей — сын и дочь. Причиной распада этого брака стала любовь О'Нила к Карлотте Монтери: расцвет их отношений пришелся на

время работы над трилогией «Траур к лицу Электре». Но и здесь отношения были бурными, переменчивыми. Один из сыновей О'Нила умер от наркотиков. Другой, Юджин О'Нил младший, в 1950 г. покончил жизнь самоубийством. Имя его дочери, красавицы Уны, осталось в истории. Будучи совсем юной, она вопреки противодействию отца вышла замуж за 54-летнего Чарли Чаплина. После многочисленных разводов великого актера этот брак оказался на редкость счастливым. Последний неизлечимый недуг О'Нила — болезнь Паркинсона — свел его в могилу 27 ноября 1953 г.

Художник-новатор: «театр творческого воображения»

«Супернатурализм». В широком плане О'Нил должен быть отнесен к реалистам как художник, стремившийся выразить глубинную правду жизни. Но самый термин «реализм», достаточно общий, нередко связывается с представлением о зеркальном отражении действительности, а потому требует уточнений, когда речь идет о стиле конкретного писателя.

Свой метод О'Нил назвал «супернатурализмом». Далеким от ученых дефиниций, он полагал, что термины «натурализм» и «реализм» мало что объясняют. Он ставил знак равенства между старым натурализмом и традиционным реализмом. Под «супернатурализмом» он понимал реализм нового типа, свободный от эмпирического копирования действительности.

Этот новый метод призван был возродить драматургию и театр, сделать их высоким искусством XX в. Главной чертой новой драматургии О'Нил считал способность «обнажать душу, освобождая от тяжеловесной, обездуховленной плоти, от жирных фактов». Отвлекаясь от плоского жизнеподобия, он стремился предельно заострять, сгущать обстоятельства, пока они не выросли до «символа Правды».

Реформатор. Во всем, что писал О'Нил, часто поднимаясь к вершинам, но иногда допуская «перехлесты», чувствовалась рука увлеченного реформатора. «О'Нил дал жизнь американскому театру» — писал Теннесси Уильямс. Он стремился к тому, чтобы форма и художественные средства адекватно выразили содержание пьесы. А ее главным предметом для О'Нила были человек, его душа, сложная и противоречивая.

О'Нил — один из создателей трагедии XX в. «Трагедия не свойственна нашей почве? — задавал он полемический вопрос. — Да как же, мы сами трагедия, ужаснейшая из всех, написанных и не написанных». При этом О'Нил делал акцент на внутренней психологической драме героев, на раздиравших их страстях, на их трагическом уделе. Он отзывался и на новейшие философско-психологические теории, и на свежие драматургические приемы.

Ведущим для О'Нила был жанр проблемной социально-философской драмы. В ней просматривались два плана. Один — это конфликты конкретных четко выписанных характеров, конфликты, имеющие психологическую подоплеку. Это определяло сценичность лучших пьес О'Нила. Другой — философский, иносказательный, притчевый, который просвечивал за сюжетно-тематическими перипетиями.

О'Нил и российский театр. О'Нил жадно впитывал достижения мирового театра. Среди его художественных ориентиров были античные трагики, прежде всего Эсхил, а также Шекспир и Ибсен, и, конечно, мастера «новой драмы» начала XX в. В 1910-е годы в пору движения так называемых малых театров Юджин О'Нил участвовал в постановках не только западноевропейских, но и русских драматургов: Толстого, Горького, Чехова, Андреева.

Поездка МХАТа в США в 1922—1924 гг., прошедшая с триумфом, дала сильнейший стимул для развития реализма в американском театре. В условиях американской театральной «системы звезд» он продемонстрировал силу коллектива актеров как творческого ансамбля единомышленников, приверженных сценическим принципам жизненной правды. К. С. Станиславский имел основание констатировать: «Наши гастроли в Америке не прошли бесследно. Вся история американского театра сейчас делится на два периода: “до” и “после” приезда Художественного театра». В США началось серьезное изучение системы Станиславского, специально для этого был создан Американский лабораторный театр. Видные американские режиссеры приезжали в 1920-е — начале 1930-х годов в Москву, которую называли «театральной Меккой», для изучения опыта таких мастеров, как Станиславский, Мейерхольд, Таиров. С последним в 1920-е годы Юджин О'Нил установил творческие связи.

Среди лучших интерпретаторов О'Нила в 1920-е годы был Московский Камерный театр, руководимый А. Я. Таировым. Он удачно поставил драмы «Всем детям Божиим даны крылья» и «Любовь под вязами», где роли Эллы и Абби прекрасно исполнила Алиса Коонен; ее игру отметил сам О'Нил. (Позднее в голливудском фильме по мотивам пьесы «Любовь под вязами» образ Абби воплотила Софи Лорен.) Обращаясь к А. Я. Таирову, О'Нил писал: «Моим идеалом был всегда театр творческого воображения». Он считал, что Камерный театр «воплотил мечту драматурга».

Литература

Художественные тексты

О'Нил Ю. Пьесы: В 2 т. / Предисл. А. Аникста. — М., 1971.

О'Нил Ю. Траур — участь Электры. — М., 1975.

- O'Neill E.* Nine Plays. — N.Y., 1954.
The Unknown O'Neill. Unpublished and Unfamiliar Plays of O'Neill. — L., 1988.

Критика. Учебные пособия

- Коренева М. Н.* Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы. — М., 1990.
Пинаев С. М. Поэтика трагического в американской литературе. Драматургия О'Нила. — М., 1988.
Ромм А. С. Американская драматургия первой половины XX века. — Л., 1978.
Юджин О'Нил: Библиогр. указ. / Сост. Ю. Фридштейн. — М., 1982.
Floyd V. The Plays of Eugene O'Neill. — N.Y., 1985.
Gelb A., Gelb B. O'Neill. — N.Y., 1973.
Sheaffer L. O'Neill the Playwright. — N.Y., 1989.

ДРАМА МЕЖВОЕННЫХ ЛЕТ: ОТ РАЙСА ДО УАЙЛДЕРА

Элмер Райс: пионер антифашистской темы. — «Ангажированная» драма: «театр — это оружие». — Клиффорд Одетс: голос эпохи. — История в зеркале драмы: М. Андерсон, Р. Шервуд. — Лилиан Хеллман: «я — писатель-моралист». — «Наш городок» Уайлдера: вечные первоначала жизни.

Межвоенное двадцатилетие — время выдающихся достижений в области драмы, для которой характерны богатство жанрово-стилевых разновидностей, интенсивность поисков в области формы. Этому способствовали решительное укрепление реалистических позиций в театре, рождение талантливых коллективов, деятельность крупных режиссеров, таких, как Гарольд Клермен и Ли Страсберг, внедривших в США систему Станиславского. Бродвейские театры начали заметно переориентироваться с легковесных, развлекательных мелодрам на пьесы серьезной психологической направленности. Влияние О'Нила, его пример новатора и экспериментатора стали важнейшим фактором в развитии драмы 1920-х годов. В это десятилетие заявляют о себе одаренные драматурги Э. Райс, Р. Шервуд, М. Андерсон, Л. Хеллман, С. Ховард и др. 1930-е годы — также значимая эпоха в развитии драмы. Во-первых, драматурги стремились своим искусством внести вклад в просвещение зрителей, приобщить их к проблемам общенационального масштаба. В их пьесах заметно акцентировалась детерминированность психологии героев социально-экономическими факторами. Во-вторых, была заметна плодотворная тенденция к упорядочению театральной жизни, появлению драматургических объединений, закреплению финансово-экономического положения театров.

Элмер Райс: пионер антифашистской темы

«Счетная машина». Драматургом, обладавшим острым чувством современности, социальным чутьем был Элмер Райс (Elmer Rice, 1892 — 1967), выходец из бедной еврейской семьи. На раннем этапе он испытал сильное влияние экспрессионизма. В начале 1920-х годов экспрессионизм в США во многом под воздействием немецкого театра, пьес Э. Толлера, Г. Кайзера, а также шведа А. Стриндберга обрел популярность (что заметно уже на примере О'Нила). Своеобразие его стилистики, сочетание условности, гротеска и фантастики, резкая контрастность черно-белых тонов, изломанность линий, смещение реальных жизненных пропорций и очерта-

ний — все это позволяло придать рельефность социальным коллизиям, высвечивать участь индивида, душа которого искалечена «машинной» цивилизацией.

В пьесе Райса «Счетная машина» (*The Adding Machine*, 1923) были использованы приемы конструктивистского театра. Выдержанная в гротескно-фантастической манере, пьеса была вдохновлена протестом против общества, в котором машина подавляет человека.

Герой пьесы мистер Зеро (zero — ноль, никто), мелкий клерк, бухгалтер, «невольник в белом воротничке». После 25 лет беспорочной службы он был уволен, став жертвой внедрения в его фирме счетной машины. Зеро — один из первых в литературе США образов предельно «дегуманизованного», «отчужденного» человека. Выброшенный на улицу, он убивает своего босса, кончает жизнь на электрическом стуле и попадает на небо, в Райские кущи. Там он продолжает вести себя неадекватно: отказывается присоединиться к компании таких «неприятных персонажей», как Свифт и Рабле, зато с удовольствием выступает как оператор Небесной счетной машины. На небесах Зеро возобновляет отношения со своей любовницей, клерком из той же конторы, Дейзи Дианой Даротей Девор, которая покончила жизнь самоубийством, чтобы соединиться со своим другом. Поскольку мистер Зеро не прекращает «бунта» против порядка в Райских кущах, его «денортируют» обратно на землю, где он подвергается окончательному духовному опустошению, функционируя в качестве придатка «супергиперарифмометра», которым управляет с помощью большого пальца правой ноги.

«Уличная сцена». В дальнейшем творчестве Райса углубляются социальные мотивы. В пьесе «Уличная сцена» (*Street Scene*, 1929), написанной в психологическом ключе, драматург воспроизводит драму, разыгравшуюся в нью-йоркских трущобах.

Еврейский юноша Сэм Каплан влюблен в Розу, девушку из ирландской семьи, мать которой Энн хотела бы выдать ее замуж за молочника Стива Сэнка. Отец Розы, Фрэнк, в пьяном виде убивает жену и Стива. Роза отклоняет предложение женатого богача увезти ее «от всей этой жизни». Она любит Сэма, но обязана заботиться о брате, чтобы уберечь его от дурного влияния улицы.

Сюжетная линия главных героев прочерчивается на фоне разнообразных эпизодов и сцен, воспроизводящих калейдоскопическую жизнь большого города. В пьесе большое количество «проходных» персонажей, олицетворяющих «коллективного героя». Пьеса Райса, удостоенная Пулитцеровской премии, представляла в драматургической форме эксперимент, в чем-то адекватный тому, который осуществил Дос Пассос в романе «Манхэттен» и трилогии «США».

В 1930-е годы Райс сближается с левыми кругами, пытается, правда неудачно, создать Театр народного искусства (*People's Art*

Theatre), чтобы «встать лицом к лицу со своим временем». Райс выступает против развлекательного искусства Бродвея, цензуры, в защиту гражданских прав. Как художник, творивший в духе эстетики «красных тридцатых», он стремится запечатлеть на сцене коллективные действия. В панорамной пьесе «Мы, народ» (*We, The People*, 1933) пытается представить широкую картину послекризисной Америки, дать срез социальной структуры общества. При этом драматург взял на вооружение прием симультанного действия: показывал разных героев, действующих в разных местах, но в одни и те же отрезки времени (этот прием мы находим у С. Льюиса в «Бэббите», у Дос Пассоса в трилогии «США»). В пьесе действовало около шестидесяти персонажей, которые представляли разные социальные группы: учителя, студенты, профессора, мелкие клерки, финансовые магнаты. В судьбе каждого из них отразилась драматическая пора Депрессии.

Против «коричневой» угрозы. Элмер Райс был одним из первоходцев антифашистской темы в литературе США. В пьесе «Судный день» (*Judgment Day*, 1934), события которой происходили в вымышленной восточноевропейской стране, содержалось прозрачное указание на сфабрикованное дело Димитрова о поджоге рейхстага.

Драматургический сюжет строился как «стенограмма» судебного заседания. Основу конфликта составило идейное противоборство Георгия Хитова, лидера Народной партии, с целым сонмом судей и лжесвидетелей, мобилизованных террористической диктатурой Георгия Весника. Сценическое действие было открыто декларативным и прямолинейно агитационным: Хитов представлялся как пламенный революционер, разоблачавший демагогию и антинародную сущность «национального» правительства Весника. В наивно оптимистическом финале старый судья Златарский, спасая честь страны, убивал Весника, провозглашая: «Долой тиранию! Да здравствует свобода!»

Убедительнее решалась фашистская тема в драме «Американский ландшафт» (*American Landscape*, 1938), во многом созвучной роману С. Льюиса «У нас это невозможно»; она предупреждала о «коричневой» угрозе в ее американском варианте.

Драматургический конфликт разворачивается в маленьком городке Новой Англии, Дейлсфорде, в семье Дейлов, с ее глубокими демократическими традициями. Капитан Фрэнк Дейл, оказавшись в затруднительном финансовом положении, намеревался продать местной фашистской организации принадлежавшую ему фабрику и старый фамильный дом.

События представляли прозрачную аллегория: дом Дейлов, в котором когда-то бывали Эмерсон, Гаррисон, другие знаменитые аболиционисты, символизировал жизненность, неистребимость демократического наследия. Фрэнка Дейла посещали образы его предков, требовавшие,

чтобы он сохранил родовое гнездо. Редактор местной газеты О'Брайен, выражая волю жителей городка, просил не продавать землю, чтобы не «засеять ее зубами дракона». В итоге добро торжествовало: Дейл отказывался от своего замысла.

В дальнейшем Райс оставался на демократических, реалистических позициях, в его творчестве углубилось психологическое начало.

«Ангажированная» драма: «театр — это оружие»

В межвоенные годы, особенно в послекризисное десятилетие, радикальные тенденции определяли важные стороны развития драматургии и театра.

Джон Говард Лоусон. Свидетельство тому — творчество Джона Говарда Лоусона (John Howard Lawson, 1895—1977), драматурга, киносценариста, критика, теоретика драмы и общественного деятеля. Он принадлежал к поколению тех, кто прошел через горнило Первой мировой войны. Выступив в 1920-е годы на драматургическом поприще, Лоусон стремился сочетать (не всегда, впрочем, органично) модные эстетико-философские теории, фрейдизм и экспрессионизм с социальной критикой. Он дебютировал пьесой «Роджер Блумер» (Roger Bloomer, 1923), изображавшей искания неопытного юноши, провинциала, в огромном пугающем его городе. В драме «Гимн процессии» (Processional, 1925), оригинально насыщенной музыкально-джазовыми элементами, Лоусон подходил к проблеме классового антагонизма в американском обществе. В фарсовой манере он подвергал сатирическому осмеянию политиканов, демагогов, дам-«общественниц», продажных журналистов («Громкоговоритель», Loud Speaker, 1927). Используя символику и условность, свойственные экспрессионизму, Лоусон в декларативно-лозунговой форме утверждал идею революционного преобразования мира («Интернационал», The International, 1928).

Плодотворной оказалась попытка Лоусона запечатлеть на сцене «массовое действие». Героем его драмы становился коллектив забастовщиков на автомобильном заводе («Маршевая песня», Marching Song, 1937). Занявшись историко-эстетическими изысканиями, Лоусон выпускает фундаментальный труд «Теория и практика создания пьесы» (Theory and Technique of Playwriting, 1936, рус. пер. 1960).

Театральная жизнь 1930-х годов. Своеобразие драматургии «красного десятилетия» во многом диктовалось теми переменами, которые происходили в театральной сфере. Ее важной стороной стала деятельность художественных коллективов нового типа в рамках Федерального театрального проекта (ФТП) (Federal Theatre

Project, 1935—1939), созданного и субсидировавшегося правительством Рузвельта.

ФТП позволил занять работой людей художественных профессий, режиссеров, продюсеров, художников, актеров, оказавшихся в тяжелом положении в послекризисные годы. Во главе ФТП стояла Хелли Фленеген (1890—1969) — режиссер, театральный деятель, критик, человек неукротимой энергии и организаторского таланта, использовавшая в своей деятельности и опыт русского театра.

Для многих десятков тысяч американцев посещение федеральных театров с относительно дешевыми билетами оказалось первым приобщением к миру сценического искусства. В ФТП осваивался самый разнообразный репертуар, в том числе и классический. Театры, входившие в систему ФТП, практиковали новую драматургическую форму, «живую газету» (living newspaper), оперативный отклик на текущие политические события, соединяющий репортаж с художественным изображением. Эту форму использовал, например, Элмер Райс. В «живой газете» «Энергия», поставленной нью-йоркской труппой ФТП, содержанием явилась своеобразная «стенограмма» заседания Верховного Суда. Членов суда изображали девять немых масок, к которым зывали в своих речах живые персонажи, естественно, не получая никакого ответа.

Некоторые спектакли ФТП превратились в события общенационального общественного звучания. Так, знаменитый антифашистский роман С. Льюиса «У нас это невозможно» был инсценирован автором и Джоном Моффитом. Премьера состоялась в октябре 1936 г. одновременно в 21 театре. Всего спектакль в разных театрах шел общей продолжительностью 260 недель, его просмотрело более четверти миллиона человек.

«**Тиэтр юниэн**». В условиях социальной нестабильности начала 1930-х годов возникает леворадикальное театральное объединение «Тиэтр юниэн» (The Theatre Union), в котором видную роль играли коммунисты. Они сформулировали лозунг объединения: «Театр — это оружие». Театру надлежало быть «ангажированным», выполнять пропагандистские функции.

Пьесы драматургов радикальной ориентации (А. Мальца, Дж. Скляра, П. Питерса, Дж. Уэксли), предназначенные для «Тиэтр юниэн», отличались, как правило, открытой, а порой и прямолинейной тенденциозностью. В них звучала актуальная для литературы «красных тридцатых» тема идейного и духовного роста человека. В числе первых увидела свет рампы драма А. Мальца и Дж. Скляра «Мир на земле» (Peace on Earth, 1933), герой которой — ученый, профессор Оуэн включился в антивоенное движение. Тема драмы А. Мальца «Темная шахта» (Black Pit, 1934) — прозрение рабочего, подвергшегося унижениям со стороны хозяев. Интересовало Мальца и «выпрямление» простого человека, сол-

дата, отказавшегося стрелять в забастовщиков («Рядовой Хикс», Private Hicks, 1935). С успехом шла в «Тиэтр юниэн» драма Дж. Скляра и П. Питерса «Грузчик» (Stevedore, 1934), с художественной точки зрения значительно более зрелая, чем предыдущие. Ее героиней негр Лонни, не убоившись провокаций полиции, мужественно борется за создание профсоюза. На Конгрессе Лиги американских писателей в 1935 г. она получила высокую оценку, ибо «являла собой пример для негритянских масс, которые приняли ее близко к сердцу, как никакое другое произведение». Острым драматизмом отличалась пьеса Джона Уэсли «Последняя миля» (The Last Mile, 1934), сюжетом которой стал бунт заключенных, приговоренных к электрическому стулу.

Заметным явлением радикального театра стала драма Джона Уэсли «Они не умрут» (They Shall Not Die, 1934). Ее документальной основой явилось взволновавшее всю страну дело в Скоттсборо, когда перед судом ослепленных расовой ненавистью южан предстала группа негритянских юношей, ложно обвиненных в нападении на белых женщин. Конфликт определялся наличием двух лагерей: южане, поборники «чести белых женщин», и негры-интеллектуалы, запуганные расистами. Но за жизнь черных юношей вступаются честные американцы. Мужественно ведет защиту белый адвокат Рубин. «Нет, мы не кончили борьбу, — говорит он. — Я поеду в Верховный Суд в Вашингтон... даже если окажусь в инвалидном кресле!.. Эти мальчишки не умрут!»¹

Пьеса о Джоне Брауне. Драматурги радикальной ориентации обращались и к исторической тематике, которая обычно интерпретировалась как параллель к современности. Особое внимание привлекали героические страницы национальной истории: аболиционизм, борьба с рабством, образы Джона Брауна и Авраама Линкольна. Эта эпоха воссоздавалась в исторической драме М. Голда и М. Блэнкфорта «Боевой гимн» (Battle Hymn, 1936), в центре которой пламенный борец против невольничества Джон Браун.

События разворачивались на широком социальном фоне. Помимо Джона Брауна, его семьи, беглых рабов, шерифов, рабовладельцев на сцену были выведены реальные исторические лица: Гаррисон, Торо, Эмерсон, Линкольн, Джефферсон Дэвис. Зритель погружался в накаленную атмосферу кануна Гражданской войны. Произведение, не лишенное прямолинейной тенденциозности, утверждало необходимость активной борьбы с рабством, что в условиях 1930-х годов обретало живую актуальность. Авторы отзывались на имевший широкий международный резонанс призыв Горького «С кем вы, мастера культуры?»

¹ Дело Скоттсборо, длившееся четыре года (1931—1935), завершилось отменой смертных приговоров, оправданием четырех подсудимых, смягчением наказаний для остальных.

Другая радикальная организация 1930-х годов — «Груп Тиэтр» (Group Theatre) просуществовала более 10 лет (1931—1941). Она базировалась на широкой общедемократической платформе и ориентировалась (в отличие от «Тиэтр юниэн») не только на рабочую аудиторию. Лозунг коллектива звучал так: «Театр — это искусство, отражающее жизнь».

Основатели и руководители «Груп Тиэтр» — известные режиссеры и продюсеры Ли Страсберг, Черил Кроуфорд, Гарольд Клермен и др. — создали интересный творческий коллектив актеров. В «Груп Тиэтр» ставились пьесы таких ведущих драматургов, как М. Андерсон, И. Шоу, У. Сароян, П. Грин, С. Кингсли, Дж. Г. Лоусон. «Груп Тиэтр» во многом опирался на передовые реалистические принципы современного театра, в частности МХАТа. В нем творчески использовалась система Станиславского.

Достижения «Груп Тиэтр» связаны прежде всего с творчеством одного из наиболее талантливых драматургов «красного десятилетия» Клиффорда Одетса (Clifford Odets, 1906—1963). Выходец из состоятельной семьи, он с ранних лет «прикипел» душой к театру сначала как актер, позднее как режиссер. Начиная с 1931 г., он сотрудничал около десяти лет с «Груп Тиэтр». Позднее в предисловии к своему сборнику «Шесть пьес» Одетс высказал свое эстетическое кредо: «Драматург должен откликаться на насущные проблемы», поскольку мы «живем в такое время, когда новое искусство должно точно стрелять в цель».

«**В ожидании Лефти**». Одетс дебютировал знаменитой одноактной пьесой «В ожидании Лефти» (Waiting for Lefty, 1935, рус. пер. 1935), удачным образцом социальной драматургии. Документальной основой пьесы, близкой к стилистике «агитпропа», послужила забастовка нью-йоркских водителей такси.

Пьеса открывалась экспозицией: группа рабочих, участников профсоюза шоферов такси, собралась на совещание, чтобы обсудить вопрос о начале стачки. Все ждут прибытия Лефти Костелло, который должен укрепить их в решимости бастовать.

Одетс предложил зрителям ряд оригинальных приемов: вывел всех участников на сцену, ставшую как бы трибуной митинга. Он включал их в действие с помощью побочных эпизодов, связанных с центральным конфликтом пьесы.

Эпизод «Джо и Эдна» переносил зрителя в квартиру шофера Джо, откуда вывезена вся мебель за неуплату взноса. Эпизод «Лаборатория» представлял бывшего ассистента Миллера, ставшего шофером, ибо он отказался по приказу хозяина шпионить за одним крупным физиком.

Действующие лица эпизода «Поденщик и его девушка» — молодая пара, которая слишком бедна, чтобы пожениться и иметь ребенка. Дру-

не побочные эпизоды также иллюстрировали горестное положение людей труда. Все это подводило зрителей к финальной сцене. После получения известия об убийстве Лефти, профсоюзный активист призывал к борьбе: «Мы — бургестники рабочего класса. И когда мы умрем, они узнают, что сделали мы во имя нового мира».

Зрители словно становились участниками собрания. Пьеса, одушевленная революционным пафосом, вызвала живейший резонанс: повсеместно создавались театральные коллективы для ее постановки. Г. Клермен так вспоминал о премьере пьесы: «Актеры и зрители стали единым целым. Это был крик младенца, возвестившего о рождении 30-х годов. Наша юность обрела голос».

В последующих пьесах 1930-х — начала 1940-х годов Одетс отходит от прямолинейно-агитационной манеры: он тяготеет к изображению хорошо знакомых ему представителей «среднего класса», обитателей Бруклина. В поле его зрения — семейные коллизии, имеющие социальную значимость. Одетс лиричен, музыкален, поэтичность сочетается у него с юмором и жизненностью бытовых деталей. В драме «Пока я жив» (*Till The Day I Die*, 1935) он в числе первых обращается к антифашистской теме. Столкновение двух начал — мертвящей буржуазности и порыва к свободе — определяет пафос одной из его лучших пьес — «Проснись и пой» (*Awake and Sing*, 1935). В «Золотом мальчике» (*Golden Boy*, 1937, рус. пер. 1940) судьба Джо Бонапарте, скрипача, ставшего боксером и попавшего в руки дельцов от спорта, иллюстрирует важную для литературы США тему моральной цены, которой приходится оплачивать материальный успех. Талантливо решает Одетс тему конфликта «отцов и детей» в буржуазной семье («Потерянный рай», *Paradise Lost*, 1935; «Полет на луну», *Rocket to the Moon*, 1938).

История в зеркале драмы: М. Андерсон, Р. Шервуд

Заметную роль в драме межвоенных лет играла историческая тема. Она — ведущая в творчестве *Максуэлла Андерсона* (*Maxwell Anderson*, 1888 — 1959), который в свое время даже соперничал в популярности с Ю. О'Нилом. Он начал как преподаватель колледжа, откуда был изгнан за пацифистскую деятельность; затем работал журналистом. Широкую известность принесла ему написанная совместно с Л. Столлингом драма «Цена славы» (*What Price Glory?*, 1924), пронизанная антивоенным пафосом. Действие происходило во Франции в 1918 г. Это было одно из первых драматургических произведений, созвучных настроению «потерянного поколения». Драматурги использовали грубое солдатское просторечие, «окопный юмор». Пьеса имела большой успех и считается вехой в развитии национальной драматургии. Позднее М. Андер-

сон вместе с Г. Хикерсоном написали пьесу «Боги молнии» (Gods of the Lightning, 1928) о процессе над Сакко и Ванцетти, вызвавшем, как уже отмечалось, живой отклик у писателей США.

Поэтическая стихотворная драма. С начала 1930-х годов М. Андерсон обратился к жанру поэтической драмы, которая станет его «визитной карточкой». В драме, написанной белыми стихами, отчетливо присутствовал романтический элемент. М. Андерсон творил в русле исторической драматургии Шекспира, Шиллера, Гюго. Определяющими в его творчестве были демократический пафос, защита прав свободной личности, неприятие любых форм регламентации и насилия. Вера в идеальную демократию соединялась у Андерсона с обличением тоталитарного гнета в любых формах. В условиях 1930-х — начала 1940-х годов его пьесы приобретали антисталинскую, антифашистскую направленность.

Художник-гуманист, Андерсон тяготел к постановке коренных нравственно-этических проблем, что придавало его пьесам универсальное звучание. Эти проблемы он решал, в частности, на материале далекого прошлого, воссоздавая исторический колорит, воскрешая исторические фигуры («Мария Шотландская», *Mary of Scotland*, 1933; «Вэлли-Фордж», *Valley Forge*, 1934; «Маска королей», *The Masque of Kings*, 1936; и др.). Особым успехом пользовалась драма «Королева Елизавета» (*Elizabeth the Queen*, 1930), раскрывающая проблему власти и чувства.

Эссекс любит королеву, Елизавета отвечает ему взаимностью. Но нависшая над ее тронном опасность превращает Елизавету в непримиримого врага своего любовника, которого как участника заговора она посылает на плаху.

В пору «красных тридцатых» Андерсон, как и многие его коллеги отозвался на современные проблемы. Пьеса «Оба ваших дома» (*Both Your Houses*, 1933) содержала сатиру на политическую коррупцию в конгрессе. Героем драмы «Ки Ларго» (*Key Largo*, 1939) стал американец, сражавшийся в рядах республиканской армии в Испании. В годы Второй мировой войны Андерсон пишет антифашистские пьесы («Свеча на ветру», *Candle in the Loind*, 1941; «Канун святого Марка», *The Eve of St. Mark*, 1942; «Штурмовая операция», *Storm Operation*, 1943; и др.), герои которых, как правило, простые люди, рядовые труженики, защищают коренные основы жизни на земле от стихии разрушения и смерти.

Близок к М. Андерсону как в идейном плане, так и в своей приверженности к романтической стилистике Роберт Шервуд (*Robert Sherwood*, 1896—1955), драматург, политик, историк. Участник Первой мировой войны, он начинал как театральный критик, затем дебютировал комедией «Дорога на Рим» (*The Road to Rome*, 1927), в которой, обратившись к античному сюжету, высмеивал милитаризм. В основе пьесы «Мост Ватерлоо» (*Waterloo*

Bridge, 1930) мелодраматическая история американского солдата и английской девушки. Затем последовала комедия «Свидание в Вене» (Reunion in Vienna, 1931), с успехом шедшая по обе стороны Атлантики.

«Эйб Линкольн в Иллинойсе». С наступлением «красного десятилетия» в творчестве Шервуда все решительнее звучат социальные мотивы, кристаллизуется главная внутренняя тема его творчества — изображение острого кризиса современной цивилизации. Ей посвящена, в частности, драма-дискуссия «Окаменевший лес» (The Petrified Forest, 1935). Предупреждением об опасности нарождающегося фашизма, призывом к активному сопротивлению с ним стала пьеса «Восторг идиота» (Idiot's Delight, 1936).

Высшее достижение Р. Шервуда — историческая хроника «Эйб Линкольн в Иллинойсе» (Abe Lincoln in Illinois, 1938), основанная на строгом следовании документальным источникам. Пьеса, удостоенная Пулитцеровской премии, состояла из 12 актов, каждый из которых освещал один из этапов личной жизни и общественной деятельности Линкольна за 30 лет, предшествовавших его избранию президентом. Р. Шервуд проследил духовный и политический рост героя, который делает первые шаги в провинциальной политике, набирается опыта, мужает, становится государственным деятелем общенационального масштаба, озабоченным судьбами демократии в США. Как и многие произведения на исторические темы в те годы, пьеса Шервуда была обращена к живым проблемам современности. Она утверждала высокую значимость демократического наследия в условиях нарастающей «коричневой» угрозы.

С конца 1930-х годов Шервуд — в ближайшем окружении Рузвельта: он специальный помощник военного министра, работает в Бюро военной информации. Эта пора воссоздана в его известном историко-мемуарном труде «Рузвельт и Гопкинс» (Roosevelt and Hopkins, 1948; Пулитцеровская премия). Нелегкая судьба ветеранов, возвратившихся с войны, — тема его сценария «Лучшие годы нашей жизни» (The Best Years of Our Life, 1946).

Лилиан Хеллман: «я — писатель-моралист»

Успехи социальной драмы 1930-х годов неотделимы от имени Лилиан Хеллман (Lilian Hellman, 1905—1984), «первой женщины-драматурга Америки», как ее называют критики. Мастер «хорошо сделанной пьесы» (well-made play), умеющая передать тонкие движения души своих персонажей и их социальную психологию, Хеллман, тем не менее избегала вторжения в мир политических страстей. Творческую деятельность Хеллман начала критиком в газетах, затем преподавала в ряде университетов. Дебютиро-

вала пьесой «Час детей» (The Children's Hour, 1934), долго не сходящей со сцены: в ней речь шла о горькой судьбе двух школьных учительниц, ставших жертвами злобной обывательской травли. Однако в следующем произведении — «Настанет день» (Days to Come, 1936) — Хеллман не удалось раскрыть тему забастовки на фабрике в маленьком городке.

«Лисички». Знаменитые «Лисички» (The Little Foxes, 1939) — драматургический шедевр Хеллман. На примере буржуазно-аристократической южной семьи Хаббардов она впечатляюще решает «вечную» тему классической литературы — разрушительная власть денег и собственности над людьми. Перед нами «южное» семейство Хаббардов. Его суть определяется с помощью метафоры, вынесенной в заголовок пьесы. Лисички — существа ненасытные и алчные, мелкие и гадкие. Вся жизнь Хаббардов — это обман, грязные махинации, любые низкие и нечистоплотные способы накопительства.

Один их главных героев Горацио Гидденс — коммерсант. Его деньги — предмет вожеланий его жены Реджины Гидденс, волевой, красивой и жестокой, абсолютно бездушной женщины. Стремясь овладеть миллионами мужа, в которых он ей отказал, она хладнокровно доводит его до смерти, вызвав у него сердечный приступ и не оказав ему помощи. Реджина рассматривает как выгодную сделку брак дочери с двоюродным братом. Под стать ей ее братья — Оскар и Бенджамин, также хищники, и племянник Лео. Но в сражении за наследство Реджине так и не удается одержать полную победу.

Критики приводили не лишённые логики параллели между пьесой Хеллман и драмой М. Горького (исключительно популярного в США в 1930-е годы) «Егор Булычев». Заметны не только сюжетные совпадения, но и созвучия имен: Егор Булычев и Горацио Гидденс, дочь Булычева Шура и дочь Горацио Александра. Конечно, в Горацио Гидденсе нет булычевского размаха, бунтарства, богохульства. Но важно, что Горацио становятся омерзительны грязные махинации Хаббардов, он «не хочет больше причинять зло», хочет умереть честным. Не по пути с Хаббардами и Александре, которая порывает с матерью и ее родственниками и уходит из дома.

«Стража на Рейне» (Watch on the Rhine, 1941) была признана критикой лучшей антифашистской пьесой 1941 г.

В центре добропорядочное семейство потомственных американцев Ферелли. Благополучие — главная характеристика их жизненного уклада. В нравственном плане они «изоляционисты», политические события за океаном, где набирает силы фашизм, их не касаются.

С возвращением из Европы их дочери Сары с мужем Куртом Мюллером и детьми семейство Ферелли лишается спокойной жизни. Курт Мюллер — новая для Хеллман фигура. Он антифашист, был интербрига-

довцем в Испании. В мире, расколотом на два лагеря, нельзя подобно улитке спрятаться от борьбы, считает Курт. Он вступает в конфликт с внешне уважаемым графом Тэком фон Бранковицем, который намерен выдать Мюллера германскому посольству. Семейство Ферелли готово пойти на компромисс с Бранковицем. Но Курту Мюллеру ясно: с такими людьми, как граф, невозможны какие-либо сделки. Курт убивает графа, преподнося семейству Ферелли своеобразный урок «нового гуманизма»: останься Бранковиц в живых, он предал бы и Курта, и Ферелли, и многих других. Курт Мюллер пробуждает семью Ферелли, заставляет их задуматься над смыслом той борьбы, которой посвятил свою жизнь.

Последние десятилетия. В пьесе «Порыв ветра» (The Searching Wind, 1944), используя историческую ретроспекцию, Хеллман на примере судьбы американского дипломата Алекса Хейзена показывала, сколь пагубна политика попустительства нацистской агрессии.

В 1946 г. Хеллман пишет бытовую драму «Другая часть леса» (Another Part of the Forest). Это своеобразная предыстория семейства Хаббардов, героев «Лисичек».

Герой пьесы Маркус Хаббард в период Гражданской войны преступными средствами нажил состояние. В собственной семье он тиран. Сыновья Маркуса, Оскар и Бенджамин, возмущены, что отец заставляет их работать на него, «словно они негры». В конце концов, Бен узнает о предательстве отца в годы войны и, владея этим секретом, становится полновластным хозяином в семье. Братья фактически продают Реджину, выдав ее замуж за нелюбимого человека, Горацио Гиденса. К чему привел подобный насильственный союз, показала пьеса «Лисички».

Среди поздних драматургических произведений Хеллман выделяется «Осенний сад» (The Autumn Garden, 1951). Уже в самом названии ощутима перекличка с чеховским «Вишневым садом». Психологически тонко, с ироническим нажимом ставит писательница проблему кризиса либеральной интеллигенции, увядания души. В пьесе присутствует чеховская интонация, светлые краски весеннего сада сменяются грустной мелодией сада осеннего. Сад Хеллман оголен, печален.

После написания пьесы «Игрушки на чердаке» (Toys in the Attic, 1960) Хеллман оставляет драматургию. Она пишет биографическую книгу «Незавершенная женщина» (An Unfinished Woman, 1960), а также своеобразную мемуарную дилогию «Пентименто» (Pentimento, 1973) и «Время негодяев» (Scoundrel Time, 1979). Это был откровенный нелицеприятный рассказ «о времени и себе». Во второй книге она свидетельствует о маккартистской эпохе как поре подлости и предательства.

«Охотники за ведьмами» не могли простить Хеллман того, что в годы войны, работая в Голливуде, она создала фильм «Северная звезда» (North Star), отмеченный симпатией к русским союзни-

кам, что она в 1944—1945 гг. приезжала в нашу страну. Хеллман заняла достойную позицию: в 1952 г. в письме председателю Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности она написала: «Я не могу и не стану перекраивать свою совесть по моде нынешнего сезона».

Эстетика Хеллман. В «Лисичках», ставших классикой американской драмы XX в., Хеллман опиралась на опыт О'Нила, умевшего обнажить мертвящую силу собственничества. Много дал ей в искусстве построения пьесы Г. Ибсен. Была близка Хеллман поэтика русской драматургии, особенно Чехова и Горького. Показательно в этом плане издание в 1955 г. в Нью-Йорке избранных писем Чехова с ее предисловием и комментариями. «Не может быть сомнения, что Чехов был человеком больших общественных идеалов, что он обладал в высокой степени чувством гражданской ответственности», — писала Хеллман, оспаривая расхожий тезис об «аполитичности», «равнодушии» русского писателя. «Великое произведение искусства всегда обладает тем, что Чехов называл целью, идеалом, — добавляла Хеллман. — И мы те, кто пришли позднее, не имеем права ограничивать идеал художника, подходя к нему с политическими и моральными идеалами только нашего времени».

О себе Хеллман говорила: «Я — писатель-моралист, я слишком моралист и не могу избежать того, чтобы не сделать в конце вывода». Но для нее «мораль» — не сиюминутные задачи, а более широкие, общечеловеческие. Она не делала свою идею навязчивой, а воплощала ее через ситуации и характеры, отнюдь не открыто публицистическим способом.

С первых шагов драматургия Хеллман получила признание в нашей стране. Ее пьесы с успехом ставились на сценах лучших театров страны, в том числе МХАТа («Осенний сад»).

«Наш городок» Уайлдера: вечные первоначала жизни

Уайлдер как творческая индивидуальность. Торнтон Уайлдер (Thornton Wilder, 1897—1975), прозаик, драматург, эссеист, критик. Родился в семье пастора в Висконсине, некоторое время провел в Китае, где отец работал дипломатом. По возвращении в США окончил Йельский университет (1920), затем в течение длительного времени преподавал, в том числе в Чикагском университете (1930—1936). В период Первой мировой войны служил в артиллерийской береговой охране; во время Второй мировой был офицером разведки союзных военно-воздушных сил в Италии и Северной Африке.

Уайлдер являл собой пример высокоэрудированного, фундаментально образованного литератора и ученого, в частности, был

знатоком античности. Он вошел в литературу в 1920-е годы почти одновременно с такими писателями, как Фолкнер, Хемингуэй, Фицджеральд, Дос Пассос. Но если последние словно погружались в гущу американской жизни, то Уайлдер был скорее ироничным наблюдателем. Синклер Льюис в Нобелевской речи говорил, что Торнтон Уайлдер «видит старые, прекрасные и вечно романтические сны».

«**Мост короля Людовика Святого**». Уайлдер дебютировал романом «Каббала» (The Cabala, 1926), в котором заметно влияние близкого ему по духу Г.Джеймса. Роман «Мост короля Людовика Святого» (The Bridge of San Luis Rey, 1927; рус. пер. 1971) принес ему широкую известность и первую Пулитцеровскую премию. Это был роман-притча, построенный на оригинальном сюжете и стоявший несколько особняком в литературе тех лет.

«В полдень 20 июля 1714 года рухнул красивый мост в Перу». Погибли пять человек. Францисканский монах, брат Юннипер хочет разобраться в случившемся с теологической точки зрения: после шести лет интенсивных разысканий он пишет книгу, в которой доказывает, что все это — результат промысла Божьего. Книгу объявляют еретической, ее и автора подвергают сожжению.

Писатель, якобы воспроизводящий единственный уцелевший экземпляр книги брата Юннипера, задается вопросом: является ли человек творцом своей судьбы или она заранее предопределена высшими силами. Он не дает четкого ответа, но прослеживает биографии пяти погибших. Это люди разного возраста, разного социального статуса. Но всеми ими двигало чувство любви. И поэтому они выполнили свое земное предназначение. Ключ к пониманию жизненной философии Уайлдера дают размышления францисканской монахини: «...Скоро и мы умрем, и память об этих пятерых сотрется с лица земли; нас тоже будут любить снова и тоже забудут. Но и того довольно, что любовь была; все эти ручейки любви вливаются в любовь, которая их породила... Есть земля живых и земля мертвых, и мост между ними любовь — единственный смысл, единственное спасение». Мост обретал значение глубокой и емкой философской метафоры.

Роман показал, что в литературу пришел крупный художник слова, изысканный стилист, озабоченный коренными проблемами земного бытия. Произведение привлекло внимание не только эстетической новизной, философской углубленностью, но и той полемикой в критике, которую оно вызывало.

Споры вокруг романа были характерны для литературной ситуации в стране. Так критик-марксист Майкл Голд, в ту пору законодатель эстетической моды у левых писателей, отозвался на роман рецензией, озаглавленной «Торнтон Уайлдер — пророк изящного Христа». Рецензия отражала точку зрения радикальной

критики, исходявшей из того, что литература призвана отзываться на злободневные проблемы. «Где в его романах современные улицы Нью-Йорка, Чикаго, Нового Орлеана? — спрашивал Голд. — Где рабский труд детей на свекольных полях? Где самоубийства держателей акций, где насилия над рабочими, где страсти и муки шахтеров?» Произведения Уайлдера М. Голд считал «музеем, не настоящим миром».

«**Наш городок**». Своеобразным откликом на полемику, развернувшуюся вокруг произведений Уайлдера, и одновременно решительным выражением его писательской эстетики и философии стала пьеса «Наш городок» (*Our Town*, 1938). В ней нет привычного драматического сюжета, коллизий, нет занавеса, нет декораций, кажется, что перед зрителем сама жизнь, безыскусно достоверная.

На пустой сцене появляется Режиссер, человек в шляпе, с трубкой во рту. Ему отведена роль комментатора. Он расставляет на сцене стулья, скамейку. Наступает вечер. Режиссер сообщает, что действие происходит в городке Гровер Корнере в штате Нью Гэмпшир в течение десяти лет между 1903 и 1913 г. Это средний провинциальный город, жители которого — обыкновенные американцы. В Гровер Корнере три церкви, аптека, несколько магазинов, две школы. Обитатели Гровер Корнера — доктор Гиббс, задняя дверь его дома увита виноградом и цветами; за ним огород мисс Гиббс, в нем выращиваются горох, бобы, но часть грядок заросли лопухами; по соседству живет издатель Уэбб, выпускающий городскую газету «Сигнел», выходящую два раза в неделю; рядом с его домом огород мисс Уэбб, в котором множество подсолнухов. Далее следуют подробные описания событий: кто-то уезжает в Бостон, кто-то выпускает газету... Проносится поезд. Режиссер смотрит на часы: 5.45 утра, в городе зажигаются огни, он рано просыпается. Возвращается домой доктор Гиббс, ночью он принимал роды: на свет появилась двойня. Мисс Гиббс будит своих четверых детей, провожает их в школу. Режиссер просит профессора Вилларда рассказать о городке, и тот совершает обстоятельный краеведческий экскурс... Наступает вечер, дети делают уроки, Эмили и Джордж выходят в сад, чтобы полюбоваться луной; органист Саймон Стимсон возвращается домой навеселе: обитатели городка живо обсуждают этот факт, не позорит ли Саймон подобным поведением церковь.

Действие второго акта происходит спустя три года. За это время дети, появившиеся на свет, стали говорить, а те, кто считали себя молодыми, заметили, что у них появилась одышка, когда они поднимаются по лестнице. Главное событие: любовь и брак Джорджа и Эмили. Идет подготовка к бракосочетанию. Родители волнуются, как сложится жизнь молодых. Джордж и Эмили говорят друг другу самые нежные слова, а Режиссер сообщает, что все готово к свадьбе, рассуждает о браке, о том, что люди должны жить парами, что свадьбы совершались миллионы раз. В последний момент Джорджа охватывает тревога. Ему страшно связывать себя семейными узами. Эмили тоже пугается перспективы замужества. Но вмешиваются родители, и все завершается благополучно. Тече-

ние жизни запрограммировано: колледж, детская коляска, поездки на «форде», первый приступ ревматизма, внуки, завещания...

Между вторым и третьим актом проходит 9 лет. Наступил 1913-й год. На сцене два ряда стульев, на них со спокойными выражениями сидят те, кто ушли за это время из жизни: мисс Гиббс, Саймон Стимсон, Уэбб и др. Режиссер поясняет: в городе произошли разительные перемены, стало меньше лошадей и больше машин; фермеры приезжают в Гровер Корнер на «фордах»; двери в домах стали на ночь закрывать. На кладбище новый участок, где и похоронены наши знакомые. Каждая смерть принесла горе, но близкие приходят к могилам и радуются, что умершие обрели успокоение в таком красивом месте.

Среди них — Эмили. Она ушла из жизни после родов второго ребенка: первый умер. Теперь она среди мертвых и просит мисс Гиббс разрешить ей на один день вернуться к живым.

Эмили выбирает свой 12-й день рождения, 11 февраля 1898 года, 14 лет тому назад. Идет сильный снег, мать готовит завтрак детям, отец принес дочери подарок. Все радуются. Эмили хочет остановить время, вернуть эти трогательные подробности. Но это невозможно. И Эмили говорит: «Вот так все было. А я не замечала. Возьми меня назад в мою могилу. Прощай, прощай, все живое на земле. Прощай, городок! Мама и папа! Прощайте тикающие часы и мамини подсолнухи. И еда, и кофе, и свежесвыглаженные платья, и горячие ванны, и сок, и пробуждение. О, жизнь, ты слишком чудесна, чтобы понять тебя...» И, обращаясь к Режиссеру, со слезами добавляет: «Ценят ли люди, пока живут, каждую, каждую минуту?»...

Режиссер задерживает занавес. Слышно тиканье часов.

«Наш городок» — «американская пьеса» — по типологии Героэв, реалиям, атмосфере. Она исполнена глубокого философского смысла: за подробностями быта скрывается бытие. Пьеса иллюстрирует кредо Уайлдера: показать «величие мелочей повседневной жизни, ценность всякого индивидуального чувства».

Литература

Художественные тексты

Андерсон М. Пьесы. — М., 2000.

Уайлдер Т. Наш городок. — М., 1979.

Хеллман Л. Пьесы. — М., 1959.

Famous American Plays of the 1920-s. — N.Y., 1988.

Famous American Plays of the 1930-s. — N.Y., 1988.

Hellman L. Six Plays. — N.Y., 1979.

Wilder T. Three Plays. — N.Y., 1985.

Критика. Учебные пособия

Гиленсон Б. А. Американская литература 30-х годов XX века. — М., 1974.

- Вульф В.* От Бродвея немного в сторону. — М., 1982.
- Ромм А.С.* Американская драматургия первой половины XX века. — Л., 1978.
- Baily M.* Maxwell Anderson. The Playwright as Prophet. — N.Y., 1970.
- Brüning E.* Das Amerikanische Drama der dreiziger Jahre. — Berlin, 1966.
- Brown Y.M.* The Worlds of Robert E. Sherwood. — N.Y., 1965.
- Demastes W.* Clifford Odets. A Research and Production Source Book. — N.Y., 1991.
- Gould Y.* Modern American Playwright. — N.Y., 1966.
- Hogan R.* The Independence of Rice. — Southern Illinois Univ. Press, 1965.
- Quinn A.H.* A History of American Drama from Civil War to the Present Day. — N.Y., 1980.
- Rabkin G.* Drama and Commitment. Politics in the American Theatre of the Thirties. — Indiana Univ. Press, 1964.
- Shivers A.* The Life of Maxwell Anderson. — N.Y., 1983.
- Vanden H.* Rice. A Research and Production Source Book. — L., 1991.

ЛЕНГСТОН ХЬЮЗ: «БАРД ГАРЛЕМА»

«Гарлемский Ренессанс»: первые сборники Хьюза. — От 1930-х к 1960-м: поэтическая летопись «черной Америки». — «Голос Гарлема»: монологи Джесси Симпла. — Поэтика Хьюза: негритянский фольклор и традиция Уитмена.

Я живу в самом сердце Гарлема. Я воспринимаю проблемы и интересы его обитателей как свои собственные.

Ленгстон Хьюз

При жизни Ленгстона Хьюза называли «деканом негритянской литературы». Он воспринимался как классик, а его стихи были необходимым разделом антологий американской поэзии XX в. Слава пришла к нему при весьма неординарных обстоятельствах. В 1926 г. Хьюз подрабатывал мойщиком посуды в одном из нью-йоркских отелей. Однажды Вэчел Линдсей, один из героев «поэтического Ренессанса», соби-рался читать свои стихи в концертном зале этого отеля. Хьюз надеялся его послушать, но «цветных» в зал не допускали. Тогда Хьюз вложил в меню на столике Линдсея несколько своих стихотворений, переписанных от руки. Стихотворения понравились Линдсею, и он их продекламировал вместе со своими, а потом напечатал в газете, снабдив заметкой об одаренном поэте-негре, вынужденном работать в ресторане. Так Хьюз стал известен.



«Гарлемский Ренессанс»: первые сборники Хьюза

«Гарлемский Ренессанс». Литературный дебют Хьюза падает на середину 1920-х, время, получившее название «Гарлемский Ренессанс» (Harlem Renaissance). В первое десятилетие после Первой мировой в среде американской художественной интеллигенции укореняется мода на негритянское искусство. В нем видят «экзотику», «примитив» как определенный эстетический противовес стерильности «долларовой культуры» и «машинной цивилизации».

Зажглись яркие звезды негритянского искусства: джазисты Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, певцы Роланд Хейс, Бесси Смит; темнокожие вокалисты, танцоры, особенно музыканты-исполнители обрели популярность. Их опекали, спонсировали, их рекламировали. Впервые темнокожие американцы появились на брод-

вейских подмостках не в бессловесных ролях слуг, а как самоценные личности в знаменитых пьесах Юджина О'Нила: «Император Джонс» и «Всем детям Божиим даны крылья». Позднее в пьесе Марка Конолли «Зеленые пастбища» (*Green Pastures*, 1930), удостоенной Пулитцеровской премии, главным героем был негр-итальянский священник.

Средоточием негритянской художественной интеллигенции сделался Гарлем. В это время заявила о себе группа одаренных черных писателей, работавших в разных жанрах. Этим мастеров сплачивало стремление опровергнуть слезливо-слащавые стереотипы. Они хотели видеть в неграх не объект снисходительного сочувствия, а живую личность со своим внутренним миром. Это была важнейшая веха в истории литературы «черной Америки», впервые заявившей о себе в общенациональном масштабе как интересное эстетическое, этнически самобытное художественное явление. Оно было подготовлено, как уже писалось, на рубеже XIX—XX вв. заметными достижениями темнокожих литераторов, таких, как прозаик Ч. Чеснатт, поэт П. Л. Данбар и выдающийся идеолог негритянского движения, педагог, историк, социолог, публицист, писатель У. Э. Б. Дюбуа. Писатели «Гарлемского Ренессанса» прямо называли У. Э. Б. Дюбуа своим духовным отцом, ему Хьюз посвятил стихотворение «Негр говорит о реках».

Теоретиком «Гарлемского Ренессанса» был эссеист и критик Ален Локк (*Alain Locke*, 1886—1954), с искренней заботой относившийся к молодым талантам. Все лучшее, что было накоплено к середине десятилетия в негритянской прозе, поэзии, публицистике, он собрал в антологии «Новый негр» (*New Negro*, 1925), получившей широкую известность. В предисловии к антологии Локк провозгласил: «...Негр сегодня желает, чтобы его изображали таким, каков он на самом деле, не лишенным слабостей и недостатков. Он презирает малодушное, сомнительное существование, обеспеченное ценой вынужденного приспособления».

Ленгстон Хьюз. Ранние годы. Ленгстон Хьюз (*Langston Hughes*, 1902—1967) родился в городе Джоуплин, штат Миссисипи, в негритянской семье среднего достатка. Еще школьником он проявлял поэтические склонности. В 1921 г. в журнале «Крайсис» увидела свет его первая публикация, стихотворение «Негр говорит о реках» (*The Negro Speaks About Rivers*). Некоторое время Хьюз учился в Колумбийском университете, затем решил переменить судьбу. Проплавав два года (1922—1924) моряком, он совершает экстравагантную и по-своему символическую акцию: выбрасывает за борт пачку скучных учебников, которые штудировал на студенческой скамье. В это время реальный мир, подлинная драма жизни пленяли Хьюза больше, чем книжная мудрость. Расставшись с морем, Хьюз два года живет в Париже, потом в Италии, перебивается случайными заработками. В 1924 г. он возвращается в Гар-

лем, имея 25 центов в кармане. Зато он полон надежд, а в его голове непрерывно пульсируют новые строки.

Дебют Хьюза: «Мы знаем, что мы прекрасны». Среди одаренных поэтов-«гарлемцев» Хьюз был фигурой наиболее значительной. В 1926 г. в программной статье «Негритянский художник и расовая вершина» (Negro Artist and the Racial Mountain) он высказал кредо, ставшее эстетическим лозунгом гарлемцев: «Мы, молодые негритянские художники... хотим выразить наше негритянское “я” без страха и стыда. Если белым это по душе, мы рады. Если нет, мы не обидимся. Мы знаем, что мы прекрасны...» Само провозглашение тезиса о том, что быть негром — «прекрасно», стало свидетельством преодоления «комплекса неполноценности», стремления обрести художественное выражение «негритянской сущности» (Negro identity). Здесь — исток тех идейно-эстетических поисков, которые в 1960-е годы, в пору «негритянской революции», вызвали к жизни лозунг «Черное — это прекрасно».

Хьюз — художник плодовитый и универсальный. В его деятельности было ярко выражено «просветительское» начало. Он работал едва ли не во всех жанрах: поэт и романист; драматург и новеллист; критик и переводчик; автор книг для детей и собиратель фольклора; историк и культуролог; либреттист и публицист. И все же, не умаляя его работ в других жанрах, очевидно, что наиболее органично и полно его талант проявлялся на поэтическом поприще.

Встреча с Вэчслом Линдсеем стимулировала выход первого сборника Хьюза «Усталые блюзы» (The Weary Blues, 1926). В его ранних стихах заметен налет эстетизации, любование экзотикой Гарлема («Негритянские танцоры», Negro Dancers; «Танцы под банджо», Song for Banjo Dance; «Черный Пьерро», A Black Pierrot и др.). Но главным, однако, было то, что поэт удачно включил в свою стилистику новые фольклорные формы. Социальная проблематика, наметившаяся в первом сборнике, становится доминирующей во втором — «Хорошие вещи в закладе» (Fine Clothes to the Jew, 1927), из-за которого некоторые эстетствующие критики аттестовали Хьюза «певцом обитателей сточных канав». Это были стихи о «работе и поисках работы», о людях, представляющих «низшие классы». «Я стремлюсь запечатлеть горечь их судеб, монотонность их труда, скрытую усталость их песен. Это люди, которых я знаю лучше всего», — писал поэт.

Первую книгу Хьюза венчает стихотворение «Эпилог» (Epilogue), во многом носящее программный характер. Лирический герой утверждает свое человеческое достоинство. Он американец, поэт, пусть с черным цветом кожи.

Я тоже пою Америку.
Я сын ее темнокожий.
И пусть меня гонят на кухню.
Чуть гости придут, —

Я смеюсь.
Ем больше.
И вырасту сильным.
А завтра
За стол я усядусь,
Чуть гости придут.
Никто не посмеет
Сказать мне
Завтра:
«Эй, марш на кухню!»
Увидят они:
Я красивый, я сильный.
Им станет стыдно.
Я тоже — Америка.

(Пер. М.Середенко)

От 1930-х к 1960-м: поэтическая летопись «черной Америки»

Хьюз и радикальное движение. Потрясший Америку кризис 1929 г. изменил климат в литературе «черной Америки». По словам критика Джеймса Янга, на смену гарлемскому «новому негру», музыканту, джазисту, художнику богемы пришел «новый новый негр» (New New Negro) — промышленный рабочий, исполнитель на хлопковых плантациях, труженник из «глубинки». Не «ниггер», вымаливающий благоволение белого, а личность, готовая защитить свое достоинство. Подобный поворот замечен в новеллистическом сборнике Хьюза «Нравы белых» (The Ways of White Folks, 1934): таков Берт Норвуд, незаконнорожденный сын белого плантатора, герой новеллы «Отец и Сын».

В пору «красных тридцатых» Хьюз, как и многие его коллеги, заметно полевел. В речи на I Конгрессе Лиги американских писателей он призвал негритянских художников слова «перейти на сторону рабочего класса», открыть «белым те качества негритянского народа, которые выходят за рамки способностей смеяться, петь и сочинять музыку». Позднее в статье «Нам нужны герои» (We Need Heroes, 1941) Хьюз уточнил свою мысль: «Нам нужны герои. Нам нужны люди, которые будут ободрять и воодушевлять молодежь, показывать ей пример, побуждать быть честной, сильной, умной и бесстрашной».

В 1930-е годы Хьюз вырастает в значительную фигуру радикальной литературы. По словам историка Вудсона Картера, он становится «солдатом, сражающимся за человеческие права». В это время он подвергался атакам как «прокоммунист», позднее его преследовали маккартисты. Хьюз едет на Гаити и на Кубу, выступает в защиту узников Скотсборо; в 1932—1933 гг. совершает по-

ездку в Советский Союз, итогом чего стала брошюра «Негр смотрит на Советскую Среднюю Азию» (Negro Looks on Soviet Central Asia, 1934); в качестве корреспондента находится в сражающейся Испании, печатается в газете интербригадовцев «Волонтер свободы». В 1938 г. демонстрирует свою активную общественную позицию в сборнике стихов, красноречиво озаглавленном «Новая песнь» (A New Song). В этих стихах — декларативность, «лозунговость», но в то же время и искренний героико-интернационалистический пафос. В годы Второй мировой войны Хьюз выступает со стихами антифашистской направленности. Его выпущенный посмертно сборник «Доброе утро, революция» (Good Morning, Revolution, 1974), в который вошли неопубликованные стихи, статьи, публицистика, — свидетельство того, сколь серьезны были его радикальные настроения, особенно в пору «красных тридцатых».

Лирика Хьюза. Две первые книги Хьюза были той почвой, из которой выросли «побеги» других его сочинений. В стихах 1920-х годов были «запрограммированы» главные мотивы и образы, которые он развивал и обогащал в последующих книгах: «Хранитель мечты» (The Dream-Keeper, 1932), «Новая песнь», «Шекспир в Гарлеме» (Shakespeare in Harlem, 1942), «Поля чудес» (Fields of Wonder, 1947), «Билет в один конец» (One-Way Ticket, 1949), «Монтаж несбывшейся мечты» (Montage of a Dream Deferred, 1957), «Пантера и хлыст» (The Panther and the Lash, 1967). Это были поэтические книги, а не просто сборники стихов, написанных за определенный период. В каждой была внутренняя тема, настроение. Поэт остро социальный, Хьюз, подобно барометру, чутко улавливал перемены в общественном климате. Он создал поэтическую летопись пути, пройденного «черной Америкой» за полвека. Не только в социальных, гражданских стихах, но и в интимной лирике просвечивали контуры времени: «золотой век» Гарлема 1920-х годов; «красные тридцатые»; эпоха Второй мировой войны; сумрачное маккартистское «оцепенение запуганных пятидесятых»; накаленная атмосфера «бурных шестидесятых».

Еще в 1942 г. в лаконичном стихотворении «Кто избил Роланда Хейса» (Roland Hayes Beaten), посвященном известному негритянскому певцу, ставшему жертвой расистов, Хьюз предсказывает неотвратимость приближающегося возмущения:

Негры
Смиренны и кротки
Услужливы и добры.
Но берегитесь!
Это все до поры!
Ветер
Над хлопковым полем
Ласков и тих.



Но берегитесь,
Он вырвет немало
Дубов вековых!

(Пер. В. Васильева)

«Голос Гарлема»: монологи Джесси Симпла

Певец «черной столицы». Стремясь художественно запечатлеть жизнь негров в Америке, Хьюз нашел свою сферу изображения, свою типологию. Он был поэтом-урбанистом, «бардом Гарлема». «Черная столица» была поистине «страной Хьюза»: здесь жили герои его книг, поэтических и прозаических, судомойки и горничные, грузчики и музыканты, девушки из дансингов, рабочие и завсегдатаи салунов. В стихотворении «Девушки Гарлема» (Harlem Sweeties) он писал:

Кто из вас посетил
Шугар Хилл?
Кто видел там
Во всем великолепии
Девушек из сепии
С углем пополам?
Как сахар жженный,
Как желтый мед,
И каждый влюбленный
Их сладость поймет.
<...>
В их радуге темной
К блаженству пути.
Мой сладостный, томный
Гарлем посети.

(Пер. М. Зенкевича)

«Черная столица» для Хьюза — своеобразная модель «черного образа жизни», средоточие социальных и нравственно-психологических проблем, заботивших его братьев. В 1920-е годы Гарлем виделся Хьюзу сквозь романтическую дымку как огромное «негритянское кабаре». Потрясение, вызванное кризисом 1929 г., расовые бунты 1935 и 1943 гг. обнажили перед Хьюзом трагический лик Гарлема. Он писал о нем как о гетто «на краю ада». В последнее десятилетие своей жизни, в 1960-е годы, ему довелось наблюдать Гарлем, взбаламученный мощным антирасистским порывом (сборник «Пантера и хлыст»).

Цикл книг о Симпле. Среди созданной Хьюзом типологии гарлемцев выделяется Джесси Симпл — главный герой четырех книг бытовых зарисовок и фельетонов: «Симпл делится своими мыслями» (Simple Speaks His Mind, 1950), «Симпл выбирает жену»

(Simple Takes a Wife, 1953), «Симпл заявляет свои права» (Simple Stakes a Claim, 1953), «Дядя Сэм глазами Симпла» (Simple's Uncle Sam, 1961). Симпл был задуман писателем как образ простака (о чем говорит его имя: simple — простой). Хьюзовский Симпл связан с американской юмористикой, с персонажами таких писателей, современников Марка Твена, как Джош Биллингс (1818—1885) и Артемус Уорд (1834—1867), которые вывели комическую маску малообразованного «философа» из народа. Прямым предшественником Симпла можно считать мистера Дули, комического героя, действующего в цикле фельетонов чикагского писателя Финли Питера Данна (1867—1936).

Создавая фигуру Симпла, Ленгстон Хьюз включался в споры о «негритянской сущности». Он по-своему отозвался на призыв Райта «показать неграм самих себя» и сделать это достоверно, не впадая в слащавую идеализацию. Объясняя диалогическую структуру своих книг о Симпле, Хьюз писал: «Это подобно разговору с самим собой... я развивал эту внутреннюю дискуссию с помощью двух характеров, она шла между мной и Симплом или наоборот. Мы оба — цветные, американцы и гарлемцы». Новизна фигуры Симпла в том, что он «простак» в негритянском варианте. Хьюз стремился воплотить в нем «дух и плоть Гарлема», запечатлеть типические черты «человека из народа». Он порой наивен, порой хитроват, но одновременно добр, нетерпим ко злу во всех его проявлениях. Остроумие, живое чувство юмора никогда не покидают этого гарлемца. Он посмеивается и над белыми, и над цветными, и над самим собой. Нетерпим к расизму, милитаризму, политической трескотне, лицемерию. Не клоун, и не ангел во плоти, отнюдь не безупречный семьянин, охотник до застолий и развлечений, наделенный природной смекалкой. Его жизненные наблюдения над темными сторонами американской действительности пронизательны, емки, иногда выражаются в афористических сентенциях. За те более чем десять лет, пока Симпл появлялся на страницах газетных колонок, он сделался всеобщим любимцем читателей, живым лицом, а не просто персонажем. Многие были убеждены, что Хьюз знал своего героя и добросовестно «протоколлировал» его мнения.

Конечно, Хьюз не исчерпал тему Гарлема. На новом историческом витке она получила воплощение у Джеймса Болдуина.

Поэтика Хьюза: негритянский фольклор и традиция Уитмена

Спиричуэл. Два могучих источника животворили поэзию Хьюза: негритянское устное народное творчество и поэзия Уитмена. «Я испытал глубокое воздействие блюзов, псалмов, а также не-

гритянского городского фольклора», — свидетельствовал Хьюз. Народность, демократизм — сердцевина его мировидения. Некоторые стихи Хьюза написаны в духе спиричуэл — негритянского духовного гимна. Но самый впечатляющий успех выпал на долю хьюзовских переработок блюзов.

Блюз (blues — букв. меланхолия) — народная лирическая песня, возникшая на берегах Миссисипи, исполнявшаяся в сопровождении банджо или гитары. Приобрела общеамериканскую, а затем и мировую известность благодаря деятельности негритянского композитора Уильяма Хенди, «отца блюзов», автора «Сент-Луис-блюза» и «Мемфис-блюза».

Хьюз сделал блюз жанром поэтического искусства, закрепив его в качестве оригинальной стихотворной формы. Он назвал блюз «криком, исходящим из души черного человека». Блюзы Хьюза — лирические миниатюры, обычно состоящие из строф-шестистиший. По словам поэта, «блюз почти всегда несет грустную интонацию, но, исполняя его, люди улыбаются». Это отвечало внутренней тональности его творчества.

В «Прощальном блюзе» (Six-bits Blues) читаем:

Подари на прощанье мне билет
На поезд куда-нибудь.
Подари на прощанье мне билет
На поезд куда-нибудь.
Мне все равно, куда он пойдет,
Лишь бы отправился в путь.

(Пер. М. Зенкевича)

Хьюз впитал в себя музыкальность, которая одушевляет едва ли не любой жанр негритянского фольклора. Варьируя традиционные размеры, поэт членил стихи на разновеликие музыкальные такты, стремясь придать поэтическому слову джазовую ритмичность. Таковы его раннее стихотворение «Джазония» (Jazzonia) и стихи из сборника «Монтаж несбывшейся мечты».

Уитмен и Хьюз. Другим вдохновляющим источником для Хьюза была уитменовская традиция.

Стихотворение Хьюза «Старый Уолт» — это не только признание в любви Уитмену, но и поэтический символ веры. В предисловии к стихам Уитмена, выпущенным в 1946 г. радикальным издательством «Интернэшнел Паблишерс», Хьюз писал, что «добрый седой поэт» дорог ему как противник рабства, истребительных войн и провозвестник всечеловеческой солидарности.

С наибольшей решительностью уитменовский размах, масштабность, мощная ораторская интонация, соединенные с демократическим пафосом, сказались в известной поэме Хьюза «Да будет Америка снова Америкой» (Let America Be America Again, 1938). Поэма — свидетельство радикализма Хьюза, его порыва к соци-

альной справедливости, один из наиболее значительных поэтических памятников «красных тридцатых». Устремленность к миру, в котором сгинет дух войны и воцарится «равноправие для всех», одушевляет его стихотворение «Хочу увидеть мир». Это своеобразная переключка со знаменитым уитменовским «Приснился мне город». Убежденность в необходимости укреплять демократию, преодолевать все формы неравенства звучит в стихотворениях Хьюза «Демократия» (Democracy), «Поезд свободы» (Freedom Train) и др. Как и Уитмен, Хьюз использует свободный стих.

Уитменовские импульсы шли к Хьюзу и опосредствованно, через поэтов, продолжавших его дело, в частности в пору «поэтического Ренессанса». Особенно созвучен Хьюзу был Карл Сэндбер — своим глубинным демократизмом, утверждением достоинства человека труда, органичным использованием народного просторечия и увлеченностью фольклором.

Стиль Хьюза и его лирический герой. Осваивая негритянский фольклор, внося новые краски в уитменовско-сэндберговскую традицию, Ленгстон Хьюз обрел свой оригинальный стиль. Ему по душе строка лаконичная, гибкая, звучная; интонация негромкая. Он тяготеет к стихам-миниаюрам, к зарисовкам конкретных лиц, жизненных эпизодов, мимолетных настроений. Свободный стих сосуществует с рифмованным, наряду со спиричуэл и блюзами ему не чужды и другие формы: песни, баллады, диалоги. Хьюз обладает способностью одухотворять прозу повседневной жизни, чтобы сделать ее фактом поэзии.

Лирический герой его стихов предстает в разных ипостасях. Главное в нем то, что он оптимист и мечтатель. «Если мечта умирает, то жизнь подобна птице с переломанными крыльями», — читаем мы у Хьюза. Мотив мечты открывается разными своими гранями во многих его стихах («Мечты», Dreams; «Хранитель мечты», The Dream-Keeper; «Вариации мечты», Dream Variation; «Мечта в стиле буги», Dream Boogie; «Бийл стрит», Beale Street; и др.). Тема эта присутствует даже в названиях его поэтических книг: «Хранитель мечты» и «Монтаж несбывшейся мечты».

Значение Хьюза. Хьюз был больше чем просто бытописатель Гарлема. Признанный лидер литературы черных в межвоенную эпоху, он выполнял функции просветителя, о чем говорят его многочисленные книги популяризаторского характера. Его творчество получило международный резонанс. Стихи печатались на десятках языков. Для многих африканских англоязычных поэтов он стал своеобразным наставником. Исследователь негритянской литературы Артур Дэвис писал: «Один из критиков назвал его истинным негритянским классиком. Я думаю о нем более широкими категориями: Ленгстон Хьюз — это американский классик, слава которого переживет наше столетие». Критическая литература о нем обширна. Выходит специальный журнал «Обозрение Лен-

гстона Хьюза» (The Langston Hughes Review). В 2002 г. в США прошла международная конференция, приуроченная к 100-летию со дня рождения Хьюза, собравшая большое число ученых из многих стран мира.

Литература

Художественные тексты

Хьюз Л. Избранные стихи. — М., 1964.

Hughes L. "I Too Am America": An Anthology / Сост. и предисл. Б. А. Гиленсона. — М., 1986.

Hughes L. Selected Poems. — N.Y., 1959.

Hughes L. The Best of Simple. — N.Y., 1961.

Hughes L. Good Morning, Revolution. — N.Y., 1973.

Критика. Учебные пособия

Гиленсон Б., Юркене И. К проблеме воплощения этнического характера в негритянской литературе // Американский характер: Очерки культуры США. — М., 1991.

Гиленсон Б.А. Современные негритянские писатели США. — М., 1981.

Гиленсон Б.А. Очерки истории негритянской культуры, науки, спорта // Черные американцы в истории США. 1917—1985.: В 2 т. — М., 1986. — Т. 2.

Гиленсон Б.А. В поисках «другой Америки». — М., 1987.

Ленгстон Хьюз: Биобибл. указ. / Вступит. ст. И.М.Левидовой. — М., 1964.

Langston Hughes. Black Genius: a Critical Evolution / Ed. by Therman B. O'Daniel. — N.Y., 1971.

Langston Hughes. The Man, His Art and His Continuing Influence / Ed. by C.J.Trotman. — N.Y., 1995.

Jackson B. A History of Anglo-American Literature. — Louisiana Univ. Press, 1989.

Mikolyzk T. Langston Hughes. A Bio-Bibliography. — N.Y., 1990.

Rampersad A. The Art and Imagination of W.E.B.Du Bois. — L., 1976.

РИЧАРД РАЙТ: «ПОКАЗАТЬ НЕГРАМ САМИХ СЕБЯ»

Новое поколение «черной Америки»: «Дети дяди Тома». — «Сын Америки»: преступление и наказание Биггера Томаса. — Парижские годы Райта: прерванный полет.

...Когда линчуют черного в Миссисипи, линчуют и меня. И это факт, а не философия.

Ричард Райт

В 1930-е годы в США появился талантливый писатель — человек с черным цветом кожи, выходец из низов, испивший в юности всю чашу нужды и унижений. Благодаря таланту и воле он сумел подняться к вершинам мастерства, перерасти этнические рамки, обрести общеамериканскую славу. Более того, стать фигурой международно значимой. Его имя — Ричард Райт.



Новое поколение «черной Америки»: «Дети дяди Тома»

Черный мальчик из Миссисипи. Детство и юность Ричарда Райта (Richard Wright, 1908 — 1960) менее всего благоприятствовали становлению будущего писателя. Райт родился в городке Натчезе, штат Миссисипи, этой цитадели южного расизма. Его предки были рабами, отец — сборщиком хлопка. Как нередко случалось в бедной негритянской среде, отец, деморализованный вечной нуждой, бросил семью. Мать, учительница в начальных классах, обречена была одна воспитывать детей. Семилетний Ричард, уже научившийся читать, не мог пойти в школу: его одежда полностью износилась. Семья бедствовала, переезжала с места на место. Юный Ричард постоянно ютился у родственников, испытывая голод и униженность. Вместе с тем он с ранних лет обращал на себя внимание природной одаренностью, хотя не единожды становился объектом расистских издевательств. Горькая память об этом никогда его не покидала.

В 1927 г. девятнадцатилетний Ричард принимает судьбоносное для себя решение покинуть Юг. О своем детстве и юности он позднее поведал в автобиографической книге «Черный мальчик» (Black Boy, 1945). Райт уезжает на Север, в Чикаго. Несколько лет

он едва сводит концы с концами, работая привратником, уборщиком, санитаром в больнице, мелким клерком.

Годы в Чикаго. Коммунисты в Чикаго, выступавшие в защиту беднейшего черного населения, не могли не обратить внимания на одаренного Райта, стремясь привлечь его на свою сторону. Привыкший к одиночеству и отверженности, Райт, почувствовал, что рядом друзья, что его талант востребован. В 1932 г. он вступает в компартию. Позднее он критически оценит этот шаг: среди коммунистов было немало сектантов и доктринеров, которые надеялись использовать в своих целях его перо; для него как для художника была тяжела бескомпромиссная партийная дисциплина.

Но тогда Райт чувствовал себя творчески раскрепощенным: стал активно публиковаться в левых изданиях как очеркист и поэт. Он много внимания уделяет работе с начинающими негритянскими писателями. Помощь молодым, по его выражению, была его «религией».

В теоретической статье «Программа негритянской литературы» (Blueprint for Negro Writing, 1937), написанной с марксистских позиций, Райт демонстрирует широкий, не совместимый с догматизмом подход. Он призывает коллег изображать жизнь темнокожих американцев без сентиментальной слащавости. Это выразилось в его призыве: «показать неграм самих себя». Райт отвергал расхожие стереотипы, в основе которых было представление о неграх исключительно как о страдальцах, угнетенных, жертвах расизма, нуждающихся в сочувствии. Одновременно он не уставал повторять: никакая совершенная теория не заменит писателю литературного мастерства. А потому призывал своих коллег осваивать опыт самых разных писателей как левой, так и модернистской ориентации, от Горького и Барбюса до Джойса и Т. С. Элиота. Для него самого творческими ориентирами были писатели социально-критической, реалистической направленности, такие, как С. Льюис, Ш. Андерсон, Драйзер. Они являли для Райта пример эстетического прорыва к правде жизни.

«Дети дяди Тома»: полемика с Бичер-Стоу. Продуктивно трудясь журналистом в радикальных и коммунистических изданиях, Райт обращается к прозе. Он выпускает сборник, включающий пять новелл, «Дети дяди Тома» (Uncle Tom's Children, 1938). Заголовок указывал на внутреннюю перекличку и одновременно полемику со знаменитым романом Бичер-Стоу. Речь шла о новом поколении негров, преодолевающих «комплекс неполноценности», защищающих свое достоинство. Сборник принес автору известность, позволил ему стать, по словам одного из критиков, «голосом нового поколения “черной Америки”, суровым и смелым голосом, в котором различимо нечто от мелодий старинных спиричуэл». Герои новелл, составивших сборник, негры из южной «глубинки», в ответ на притеснения, насилие, унижения пробуждаются к действию,

дают отпор расистам. В этих новеллах Райт предстает как высокоталантливый художник, не приемлющий «лобовой» тенденциозности, которой страдали многие левые литераторы в 1930-е годы.

«Утренняя звезда». Среди новелл сборника выделяется новелла «Утренняя звезда» (Bright and Morning Star), которая достаточно органично вписывается в контекст литературы «красных тридцатых». В ней присутствует мотив духовного роста человека, а образ главной героини, старой негритянки Сью, выписан романтико-героическими красками.

Сью, задавленная нуждой и несправедливостью, — человек, движимый самыми элементарными потребностями. Но два ее сына — коммунисты, ведущие подпольную работу. Их деятельность в условиях глухого американского Юга сопряжена с огромной опасностью. Приобщение к работе сыновей расширяет кругозор Сью. Сыновья «срывают с ее глаз чешую старой веры». Они приводят ее к «другой вере, великой и сильной вере, озарившей ее светом новой благодати». Один из сыновей Сью гибнет. Пожертвовав собой, Сью спасает товарищей сына.

Сборник «Дети дяди Тома» и новелла «Утренняя звезда», казалось, содержали указание на последующий путь Райта. В нем видели надежду литературы радикального направления. Появление следующей книги Райта было существенной корректировкой этого прогноза.

«Сын Америки»: преступление и наказание Биггера Томаса

Появление романа «Сын Америки» (Native Son, 1940) стало литературной сенсацией, событием общественной значимости. Выдающийся негритянский писатель Джеймс Болдуин, ученик Райта, писал: «Самое сильное и прославленное произведение, объясняющее, что значит быть негром в Соединенных Штатах, это, без сомнения, “Сын Америки” Райта».

Райт и Драйзер. Нужны были талант и писательская смелость Райта, чтобы перечеркнуть привычные стереотипы: если негр-бедняк — то, непременно, добрый; если пролетарий — то борец, ищущий классового единения с белыми; если белый богач — то расист. Райт поставил в центр романа негра-преступника, совершающего два тяжких убийства. Роман Райта дал художественное выражение тому, что смутно ощущалось. Еще в 1920 г. известный критик Генри Менкен высказал оказавшееся пророческим суждение о том, каким должен быть «выдающийся негритянский роман». «В чем мы нуждаемся больше всего, так это в реалистической картине духовного мира негра, нарисованной человеком, способным наблюдать его изнутри... Писатель, создавший подобную книгу, прославит американскую литературу и принесет сво-

сму народу больше пользы, чем тысячи пропагандистов и теоретиков». Затем Менкен делает важное добавление: ее автору полезно потрудиться в «суровом, но увлекательном семинаре, которым руководит профессор Драйзер».

Прогноз Менкена реализовался двадцать лет спустя в романе Райта. Для него опыт Драйзера, действительно, оказался бесценным. Как и Драйзер, Райт пришел в литературу, пройдя школу журналистской работы. Как и у Драйзера, в книгах Райта отчетливо выражено документальное начало. Не только чтение книг Драйзера, но и личное с ним общение произвело на Райта неизгладимое впечатление. Во время встречи с Драйзером в 1944 г. Райт признался, какую огромную, «стимулирующую» роль сыграл город Чикаго¹ в его творчестве. Как и Драйзер, Райт принадлежал к «чикагской школе» писателей-реалистов.

Документальная основа романа. Рисуя преступника Биггера Томаса, Райт исходил из наблюдений над обитателями Саут-Сайда, беднейшего негритянского квартала в Чикаго. В очерке «Как родился Биггер» Райт свидетельствует о том, как он изучал характеры тех, кто стал прототипами его героя. Символично имя Биггер, полученное от соединения двух слов: big nigger, т. е. большой ниггер. Это были парии черных гетто, трущоб, которые яростно, слепо бунтовали против безработицы, нужды, унижений. Он называл их «Биггер № 1», «Биггер № 2», «Биггер № 3» и т. д. Образ Биггера Томаса обладал огромной силой обобщения, он был квинтэссенцией негритянской проблемы. Райт ощущал своего героя как живое лицо. Нужно было включить его в острый драматический сюжет.

Этот сюжет был подсказан Райту, когда, будучи журналистом, он писал отчет о процессе в Чикаго в 1938 г. над восемнадцатилетним негром Робертом Никсоном, обвиненным в убийстве белой женщины. Подобно герою романа, Роберт Никсон окончил жизнь на электрическом стуле.

Тема преступления и наказания получила у Райта специфическое преломление. Роман стал негритянской «Американской трагедией». Сказалось в нем и влияние одного из любимых писателей Райта — Достоевского, автора «Преступления и наказания».

Сюжет. Композиция. Концепция героя. Роман отличается четкой структурой, захватывающим сюжетом, выразительным характером главного героя. В романе три части, фиксирующие главные этапы трагической жизненной судьбы протагониста.

Двадцатилетний Биггер Томас, безработный, живущий в трущобе люмпен, вырос в штате Миссисипи, гнезде южного расизма. С юных лет

¹ «Чикагский ренессанс» (Chicago renaissance, 1912—1925) связан с расцветом разных форм художественной деятельности, появлением новых литературных журналов.

он впитал психологию «человека второго сорта», привыкшего к сегрегации и дискриминации. Доминанта его мироощущения — страх. Захмелевший после пребывания в ресторане Биггер Томас, оказавшись в комнате белой девушки, дочери миллионера, у которого он только что устроился шофером, в пароксизме страха душит ее подушкой. Все его последующие действия продиктованы чувством слепого отчаяния. В ужасе от содеянного, во многом инстинктивно, понимая, что его ждет, он сжигает в топке тело Мэри.

Главные события спрессованы во времени. В первой части «Страх» действие охватывает всего один день — субботу. Во второй части «Бегство» — два дня, воскресенье и понедельник. Биггер пытается замести следы, хитрит, осторожничает, разыгрывает роль туповатого негра, пробует свалить вину на «красных» — коммунистов, которые якобы похитили Мэри.

После случайного обнаружения в топке сгоревших останков девушки Биггер спасается бегством. В духе детективного фильма разворачиваются динамические сцены поисков преступника.

Чтобы избавиться от своей любовницы Бесси, которая способна его выдать, Биггер убивает и ее. Полицейские прочесывают квартал за кварталом; загнанный на крышу, Биггер Томас отстреливается. Его сбивают холодной струей воды, и он оказывается в руках преследователей.

В третьей части, «Судьба», общая тональность меняется: в ней меньше драматического напряжения. Биггер — в тюрьме. Его участь предрешена. Писатель исследует психологическое состояние героя. В повествовании преобладает философско-публицистический элемент.

На первый план выдвигаются новые действующие лица. Они находятся в остром противостоянии: прокурор-расист Бакли и адвокат-коммунист Борис Макс. Последний, конечно, не снимает вины с подзащитного; и здесь с ним солидарен автор романа. Свою пространную, аргументированную речь адвокат строит так, чтобы если и не спасти подсудимого, то обнажить политические, социальные, психологические корни преступления. Оно совершено человеком, лишенным жизненной цели, образования, пребывающим в состоянии духовного голода, безысходности, озлобления. Таким его сформировали чикагские трущобы.

Логикой сюжета Райт убеждает: общество, «обесчеловечившее» героя, расправляется с ним. Судебный процесс носит откровенно расистский характер: для прокурора Бакли Биггер Томас — некий недочеловек, «зверь», «чудовище». Для адвоката Бориса Макса подсудимый не обычный преступник, но несчастный сын униженного народа, отчаявшийся и анархически бунтующий. В нем просвечивают черты экзистенциального героя.

Честный художник, Райт вразрез со схемами пролетарской эстетики не предлагает в финале ожидаемого «прозрения» героя. Биггер — личность закрытая, некоммуникабельная. Своим романом Райт еще раз напоминает догматически настроенным критикам-радикалам, сколь нелегок, непрост процесс духовно-нравственного пробуждения многих темнокожих американцев, пре-

бывающих в плену привитых «белым» обществом понятий и пред-
рассудков. Биггером Томасом движет ненависть к белым, он не
раскаивается в содеянном.

Критик Ирвинг Хау точно определил новаторский пафос ро-
мана: «В тот день, когда появился “Сын Америки”, в литературе
США произошли коренные перемены... Это был удар по адресу
белых: роман принуждал их признать себя угнетателями. Это был
также удар по адресу черных: роман вынуждал признать, какой
ценой они расплачиваются за свое угнетение».

Поэтика романа. По выходе «Сын Америки» был воспринят
прежде всего как «социально значимый художественный документ».
Но эффект, им произведенный, определялся не только неужи-
данной и смелой постановкой проблемы, но и мастерством Райта.
Ему импонировала мысль Джозефа Конрада: писатель призван
средствами печатного слова помочь читателю «слышать, чувство-
вать, но прежде всего видеть». Главным для Райта был не пове-
ствовательный, а драматический принцип. Не рассказ о событи-
ях, а их непосредственный показ. Автор «Сына Америки» воспро-
изводит происходящее, увиденное глазами Биггера Томаса, про-
пущенное через «субъективную призму» главного героя. В романе
нет ни одной сцены, в которой бы не присутствовал Биггер То-
мас. Другие персонажи также способствуют многосторонней об-
рисовке центрального героя.

Впечатляющая сила романа заключена в его выразительных
ключевых «понятиях» и символах. Господствующие в романе цве-
та — черный и белый. Фигуры белых кажутся бледными и одно-
мерными, белыми пятнами, какими они видятся Биггеру Томасу.
Названия частей романа состоят из слов, начинающихся с буквы
F: Fear, Flight, Fate (Страх, Бегство, Судьба). Символ «трусоб-
ного» существования героя — крыса: проснувшись в своей убогой
комнатушке, герой начинает охотиться за огромной крысой. Но
вскоре он сам превратится в загнанную крысу. Райт прибегает к
сгущению красок, сцены его романа остро драматические, бру-
тальные, насыщенные порой натуралистическими подробностями.
Все это служит реализации важнейшего эстетического тезиса
Райта: роман должен явить «особое действие, происходящее в ча-
стном театре читателя».

Парижские годы Райта: прерванный полет

После «Сына Америки» Райт стал знаменитостью. Однако это
не уберегло его от унижений на расовой почве.

Например, чтобы постричься, он должен был ехать в другой ко-
нец города, где была парикмахерская для черных. А однажды, когда
во время поездки в Мексику он подвергся таможенному досмотру,

из его саквояжа была извлечена пишущая машинка. Этот предмет поверг в нескрываемое изумление таможенников: они осведомились у Райта, чем он занимается. Когда Райт ответил, что он писатель, они не могли в это поверить: они встречали негров-священников, коммивояжеров, мелких бизнесменов, но то, что темнокожий человек способен писать книги, — это было выше их разума.

«Черный мальчик». Следующее произведение писателя — автобиографическая повесть «Черный мальчик» — не только объясняло «феномен Райта», но и с художественной наглядностью демонстрировала, что такое «южный образ жизни». Это история одаренного темнокожего подростка, в котором ни нужда, ни оскорбления, ни принадлежность к людям «второго сорта» не могли убить неистребимой жажды знаний. В гнетущей атмосфере спасением, живительным глотком свежего воздуха стали для него книги. В духовном становлении героя, самоучки, вынужденного с малых лет зарабатывать себе на жизнь, было что-то горьковское. Автор «На дне» оставался одним из кумиров Райта.

Был в повести один красноречивый эпизод. Некоторое время Райт выполнял роль слуги у белой женщины. Когда он уходил от нее, хозяйка поинтересовалась, кем он собирается стать. Когда Райт ответил, что писателем, она была более чем озадачена. «Ты никогда не будешь писателем», — предрекла она. Своей жизнью Райт опроверг этот вердикт.

Повесть была переведена на несколько европейских языков. Трагическим потрясением для Райта стало письмо от молодой датской переводчицы его повести. Она писала, что увидела в повести такую бездну человеческого горя и унижений, что решила добровольно уйти из жизни. Отчаянное письмо Райта не смогло отвлечь ее от рокового решения.

Уже после смерти Райта было опубликовано продолжение повести — «Американский голод» (American Hunger, 1977). В ней рассказывалось о ранней поре пребывания Райта в Чикаго, совпавшей с кризисом 1929 г. и началом Великой депрессии. В Чикаго расизм не был столь очевиден, но на долю Райта выпали тяготы безработицы, поиски случайных заработков, постоянное ощущение голода. В этой книге Райт весьма критически отзывался о той идеологической «опеке», которой подвергали его коммунисты.

«Человек, который жил под землей». В первые годы после Второй мировой войны, несмотря на литературные успехи, Райт остро ощущал свою несовместимость с Америкой, с ее неискоренным расизмом. Ощущение одиночества усилилось после того, как еще в годы войны он порвал с коммунистами, не принимая их догматизма и прогматичной политики в негритянском вопросе.

Все это укрепило в нем желание стать добровольным экспатриантом. В 1947 г. он переезжает во Францию, в Париж, где и

остается до конца жизни. В Париже Райт сближается с Сартром и Симоной де Бовуар, с интересом воспринимает их философию — экзистенциализм. Для Райта, однако, это не была заемная теория. Многие постулаты экзистенциализма были ему, человеку с черным цветом кожи, внутренне очень близки. Ему было понятно восприятие окружающего мира как враждебного, подавляющего личность.

Эти настроения сказались отчасти уже в «Сыне Америки», но особенно в повести «Человек, который жил под землей» (The Man Who Lived Underground, 1944). Повесть по праву относится к классическим образцам этого жанра в литературе США.

Главный герой, негр Фред Дэниел, арестованный по ложному обвинению в убийстве белой женщины, бежит от полицейских и спасается, спустившись в канализационный люк. Начинается его подземная «робинзонада», существование одинокого, несчастного человека среди грязи и нечистот. Несколько раз тайно выходит он на поверхность: видит молящихся в негритянской церкви; проникает в банк и похищает из сейфа деньги и драгоценности. Но столь важные в «земной» жизни, они не имеют никакой ценности под землей. И он, обклеив свою конуру долларовыми банкнотами, с удовольствием расстреливает их из револьвера. Мучительное одиночество подземного существования становится для героя невыносимым. К этому времени уже арестован настоящий убийца. Когда же Фред Дэниел появляется из канализационного люка, страшный и отчаявшийся, и пытается что-то объяснить полицейским, один из них, посчитав Фреда сумасшедшим, хладнокровно его убивает.

Повесть была задумана как философская притча. Подземелье со сточными водами, нечистотами, крысами — символ существования черных американцев. Белая Америка старается не замечать черных. Эта мысль была продиктована эпизодом, относящимся к первым годам жизни Райта в Чикаго. В одной из больниц города неграм из обслуживающего персонала разрешалось находиться только в подвальных помещениях, дабы их черные лица не стали источником неприятного раздражения для белых пациентов на верхних этажах. Но «невидимыми» негры были не только внешне; главное, непознанным, неоткрытым оставался их внутренний мир.

Фантастический сюжет повести — иллюстрация «невидимого» существования темнокожих в Америке. «Одиссея» героя в подземном мире — это его отчаянная попытка самоосвобождения.

Экзистенциальные мотивы в повести. Сделав главного героя темнокожим, писатель ставит общие проблемы, касающиеся человека и коренных основ его бытия. Фред Дэниел обретает черты экзистенциального героя, подпольного бунтаря. Мы ничего не знаем о его профессии, о том, есть ли у него семья, дети, друзья. Мы случайно узнаем его имя, когда он выстукивает его на пишущей машинке. В повести ощутима экзистенциалистская концепция извечной разобщенности людей.

«Экскурсии» из-под земли в реальный мир позволяют Фреду Дэниелу увидеть его глазами «постороннего». В то же время как художник-гуманист он дает понять, сколь трагично одиночество. Писатель видел свою сверхзадачу в том, чтобы помочь установлению связей между людьми.

«Аутсайдер». Публицистика. Роман «Аутсайдер» (The Outsider, 1953) считается первым экзистенциалистским романом в США. В центре его — Кросс Дамон, «негритянский Раскольников», ницшеанец, следующий логике вседозволенности, преступник и убийца. Это приводит его к полному нравственному банкротству. В финале романа умирающий Кросс выносит приговор собственной нигилистской философии: «Человек один — ничто».

Роман «Аутсайдер» как бы завершает экзистенциалистскую стадию в творчестве Райта. Писатель находится в постоянном творческом поиске: в начале 1950-х годов он много путешествует по миру, перед ним открываются новые горизонты. Судьбы не одних темнокожих американцев, но всех угнетенных волнуют его. Его притягивает Черный континент, Африка, пробуждающаяся от колониализма, он пишет о все возрастающей роли стран третьего мира. Много внимания Райт уделяет публицистике, выпустив одну за другой четыре книги: «Черная сила» (Black Power, 1954), повествует о его поездке в Гану; «Цветной занавес» (The Color Curtain, 1955) — об участии в качестве корреспондента в работе Бандунгской конференции; «Языческая Испания» (Pagan Spain, 1957) — дневник автомобильной поездки по стране, давшей миру Сервантеса; наконец, «Белый человек, слушай» (White Man, Listen, 1957) — цикл из четырех лекций о взаимоотношении Запада с освобождающимися от колониальной зависимости народами Азии и Африки.

«Долгий сон». Роман «Долгий сон» (The Long Dream, 1957, рус. пер. 1978) стал наиболее убедительным достижением позднего Райта. Это был ответ критикам, объявившим, что Райт как писатель «кончился», и одновременно свидетельство художественного роста, углубления психологического мастерства. В жанровом отношении это своеобразный «роман воспитания» в его негритянском варианте, история становления темнокожего юноши, осложненная детективно-криминальными мотивами. Материалом для романа послужили никогда не оставлявшие Райта впечатления о безрадостных детских годах в штате Миссисипи. Действие происходило в южном городке Клинтонвилле, четко разделенном цветным барьером на «белую» и «черную» части. Однако на этот раз Райт избежал известной однотонности и прямолинейности, присущих его ранним произведениям. Характеры обрели большую психологическую многогранность и глубину.

Авторское внимание перемещается с негритянских низов на изображение среднего класса. Вместе с тем в духе своей поэтики

Райт нагнетает сцены, не лишённые натурализма: здесь и линчевание, и надругательство над трупом, убийство, пожар в дансинге. Композиционным центром романа становится похоронная контора Тайри Такера.

Такер — во многом неожиданная для негритянской литературы фигура. Верный своему эстетическому кредо, «показать неграм самих себя», Райт не щадит героя. Помимо похоронного бизнеса «труполов» Тайри Такер извлекает прибыль из трущоб для бедняков, а также притонов, где приторговывают живым товаром, старается угодать белым, пресмыкается перед ними, делится наживой с «блюстителями порядка». Но и здесь сохраняется расовая субординация. Когда пожар превращает дансинг в кучу пепла, именно черные, Тайри Такер и доктор Брус, обречены стать козлами отпущения и сесть на скамью подсудимых.

Интересное освещение получает в романе проблема «отцов и детей». Важен образ сына Такера, Рекса, по прозвищу Рыбий Пуп. Писатель прослеживает его жизнь, начиная с ранних лет: шаловливый подросток, затем молодой мужчина, первые конфликты с миром белых. Он познает унижительные истины расизма и сегрегации, которые оставляют кровавые рубцы на его душе. Унаследовав после смерти отца его дело, Рекс пытается, приспособившись, вписаться в «южную» систему. Панацея от бед расизма видится ему в деньгах. Два года тюрьмы послужили ему отрезвлением.

Название романа «Долгий сон» надо понимать как длительная иллюзия, мечта, надежда (dream). Это новая интерпретация мотива мечты, о которой так много писал Ленгстон Хьюз. Не желая сосуществовать с расистской реальностью, Рекс покидает Америку и уезжает во Францию. Так поступил, как мы помним, сам Райт. Роман «Долгий сон» должен был стать первой частью трилогии; в дальнейшем, как свидетельствуют архивные рукописные фрагменты, писатель планировал написать о пребывании Рекса в Европе. Но смерть Райта помешала осуществить этот замысел.

Райт и писатели «новой волны». На исходе 1950-х годов Райт уловил первые удары приближающейся негритянской революции. Это ощутимо в его новелле «Большой добрый черный великан» (Big Black Good Man). Ее главный персонаж — негр-моряк, олицетворяющий физическую мощь, уверенность в себе, чувство собственного достоинства. Рассказчику он видится «черной горой», «черным облаком в штормовом ветре», что придает фигуре негра многозначительную символическую окраску.

Райт скоропостижно скончался в Париже в возрасте 52 лет; обстоятельства его смерти остаются не до конца проясненными. Есть предположение, что его могли устранить как нежелательную для Америки фигуру...

Райт во многом был первооткрывателем. Его творчество отразило важный исторический этап в развитии негритянской литера-

туры, в становлении самосознания черных. Участь темнокожего он изображал как проклятье. Его самого — как жертву. Для 1930—1950-х годов это было справедливо. Писатели-негры «новой волны», пришедшие ему на смену (Джеймс Болдуин, Лорейн Хэнсбери, Элис Уокер, Тони Моррисон, Ральф Эллисон и др.), несли с собой новое мировосприятие. Они вступили в полемику с Райтом, отказавшись от некоторых шаблонов и стереотипов изображения негра. Но они близки ему в исходной эстетической позиции, которую сформулировала Элис Уокер, романистка, пишущая о современной жизни темнокожих американцев: «Я не могу скрывать то, что сама жизнь мне открывает». Это лишь подчеркивает историческую значимость Райта, о чем свидетельствует писательница Маргарет Уокер: «В истории литературы “черной Америки” существует водораздел: до и после Ричарда Райта. Подобно тому, как русские писатели говорят, что все они вышли из “Шинели” Гоголя, так и мы можем сказать, что большинство наших писателей вылетело из-под крыла Райта».

Литература

Художественные тексты

- Райт Р.* Черный. Долгий сон. Рассказы / Предисл. Е. Сергеевой. — М., 1978.
- Райт Р.* Сын Америки. Повести. Рассказы / Предисл. и сост. А. М. Зверева. — М., 1981. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).
- Райт Р.* Программа негритянской литературы // Писатели США о литературе: В 2 т. — М., 1982. — Т. 2.
- Wright R.* Eight Men. — Cleveland, 1969.
- Wright R.* 12 Million Black Voices. A Folk History of the Negro in the United States. — N.Y., 1969.
- Wright R.* American Hunger. — N.Y., 1977.
- Richard Wright.* Reader. — N.Y., 1970.

Критика. Учебные пособия

- Гиленсон Б. А.* В поисках «другой Америки». — М., 1987.
- Гиленсон Б. А.* Проблема преступления и наказания в романе Ричарда Райта «Сын Америки» в свете драйзеровской традиции // Актуальные проблемы американистики. — Н.Новгород, 1999.
- Fabre M.* The Unfinished Quest of Richard Wright. — N.Y., 1973.
- Davis A.* From the Dark Power. Afro-American Writers. 1900 to 1960. — Washington, 1974.
- Richard Wright.* A Critical Reflection. — N.Y., 1972.
- Richard Wright.* Impressions and Perspectives. — University of Michigan Press, 1973.
- Trotman J.* Richard Wright. Myth and Realities. — N.Y., 1989.
- Webb C.* Richard Wright. A Biography. — N.Y., 1968.

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС
ОТ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ ДО ИСХОДА
ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ (1940—2000 гг.)

ОБЗОРНАЯ ГЛАВА

Писатели и война: музы, которые не молчали. — «Холодная война» и маккартизм: «время негодяев». — Закат ветеранов: смена поколений. — Американские годы Набокова: «Лолита». — «Военный роман»: разные грани батальной прозы. — Голоса поэтов: от Берримена до Лоуэлла. — «Битничество» и литература: предвестие «бурных шестидесятых». — Под знаком «негритянской революции»: литература черных (1960—1980). — Такие разные американцы: этнический компонент. — Художественно-документальные жанры: «Работа» Стадса Теркела. — Угасание радикальной традиции: последние из мозикан. — Тенденции современной литературы: роман на исходе XX века. — Литература постмодернизма: мир как хаос.

1940-е годы открывают в США новую литературную эпоху. В творчестве писателей с начала Второй мировой войны прямо или опосредствованно получили художественное отражение важнейшие события в истории страны — битва с фашизмом, начавшаяся «холодная война» (Cold War), тяжелая пора маккартизма, атмосфера так называемых «запуганных пятидесятых» (Frightened Fifties), перемены в общественном климате в обстановке «бурных шестидесятых» (Roaring Sixties), отмеченных взлетом движения против войны во Вьетнаме, а также выступлениями черных американцев, их требованиями гражданских прав. Все эти события стали своеобразным историческим и литературным водоразделом.

В 1970-е годы начинается этап современной литературы США. Это тридцатилетие (1970—2000) характеризуется стабилизацией внутривосточной обстановки в стране, экономическим ростом, окончанием «холодной войны», прекращением конфронтации Востока и Запада, превращением США в единственную сверхдержаву. Главное же, во многом изменился духовный климат в стране. Новые исторические реалии обусловили очевидные перемены в общем характере литературного процесса.

Литературный процесс столь сложен и многогранен, что его трудно уложить в жесткие схемы, четкие классификации. Очевидно, однако, что по сравнению с межвоенным двадцатилетием претерпели изменения тематика, проблематика, художественно-стилевые формы и приемы. Трансформировалась сама концепция

человека, тот угол зрения, под которым его стали рассматривать художники слова.

В 1930-е годы по большей части действовал, условно говоря, «экономический человек». В его судьбе в обстановке социальной нестабильности ведущую роль играли материальные факторы, борьба за существование, преодоление разного рода бытовых невзгод, в частности безработицы. Герой нередко оказывался вовлеченным в общественно-политическую жизнь, от которой зависела его участь.

В послевоенный период в целом экономическое положение в США обрело устойчивость, вырос жизненный уровень американцев. В поле зрения писателей оказались не столько материальные проблемы, сколько внутренняя жизнь индивида, заботящие его вопросы нравственно-психологического характера.

В это время начали формироваться главные параметры массового общества, вызвавшего к жизни феномены массовой культуры и массового досуга, стали укореняться идеалы потребительства и комфорта.

Происходит смена литературных поколений. Выступают писатели, расцвет творчества которых падает уже на послевоенные годы: это Сол Беллоу, прозаик, Нобелевский лауреат; драматурги Артур Миллер, Теннесси Уильямс, Эдвард Олби. Наконец, группа литераторов, в творчестве и судьбе которых война играла едва ли не решающую роль: Курт Воннегут, Норман Мейлер, Джеймс Джонс, Джозеф Хеллер, Джером Дэвид Сэлинджер.

Существенно изменился и сам тип писателя. Многие крупные художники слова межвоенной эпохи пришли в литературу из гуши жизни (Стейнбек, Колдуэлл, О'Нил, Хьюз, Райт, Сэндберг и др.); для некоторых очень важной школой была журналистика. Большинство писателей «новой волны», включая фронтовиков, имеют за плечами один или несколько университетов (Апдайк, Оутс, Беллоу, Гарднер, Моррисон, Видал, Мейлер, Р. Лоуэлл, Маламуд и др.). Уступая в жизненном опыте, в запасе впечатлений своим старшим коллегам, они вместе с тем обладают, как правило, широкой гуманитарной эрудицией, владеют высокой писательской техникой. Многие из них занимаются малообременительной по времени, но гарантирующей устойчивое материальное положение преподавательской работой в университетах, ведя семинары литературного мастерства.

Писатели и война: музы, которые не молчали

Годы Второй мировой войны (1939—1945) — переходный этап литературного процесса. После катастрофы в Перл-Харборе (7 декабря 1941 г.) и вступления США в войну большинство писате-

лей занимают твердые антифашистские позиции, выражают свою солидарность с СССР, который подвергся нацистской агрессии, выступают за скорейшее открытие второго фронта (Э.Хемингуэй, Т.Драйзер, Э.Синклер, Р.Райт, Э.Колдуэлл и др.).

Ряд литераторов, работая военными корреспондентами, находились в зоне боевых действий. Джон Стейнбек в 1943 г. отправился на фронт в Италию, откуда посылал корреспонденции, составившие книгу очерков. Хемингуэй, как уже писалось, в 1942—1943 гг. патрулировал на яхте «Пилар» в Карибском море, выслеживая нацистские субмарины. В 1944 г. он, прилетев в Лондон, стал свидетелем открытия второго фронта, в ряде очерков описал события на Западном фронте осенью 1944 — начала 1945 г. Там же в качестве корреспондента работал Ирвин Шоу — плодовитый писатель, впоследствии автор одного из лучших романов о войне «Молодые львы» (1948). На Тихом океане в 1945 г. побывал Дос Пассос.

Репортажи о сражениях с японцами на Филиппинах, а затем в районе Соломоновых островов составили книги писателя и военного корреспондента Джона Херси (John Hersey, р. 1914) «Люди на Батаане» (Men in Bataan, 1942) и «Захват долины» (Into the Valley, 1943). Он же первым написал документально-публицистическую книгу «Хиросима» (Hiroshima, 1946).

На разных фронтах находилась неутомимая Марта Геллхорн (Martha Gellhorn, 1908—1998), талантливый журналист, очеркист, романист. Она вступила в литературу в начале 1930-х годов, проявив свои демократические и антифашистские убеждения. Книга очерков Геллхорн «Горе, которое я видела» (The Trouble I Have Seen, 1936) о простых людях, жертвах Великой депрессии, получила высокую оценку в США и за рубежом. О ней тепло отзывались Г.Уэллс, Г.Грин. Как военный корреспондент Геллхорн получила крещение в Испании (1937—1938), затем писала репортажи о советско-финской войне (1939—1940), вместе с Хемингуэем выполняла корреспондентские обязанности в Китае (1941). Вторая мировая война была четвертой, увиденной ею воочию. В апреле 1945 г. Геллхорн написала свой репортаж «Русские» (The Russians) об исторической встрече русских и американцев на Эльбе. Среди ее очерков — страшное описание концлагеря Дахау, только что освобожденного от нацистов. В дальнейшем журналистка продолжала посылать материалы из «горячих точек», где вспыхивали кровопролитные конфликты (Ближний Восток, Латинская Америка, Вьетнам). Она зарекомендовала себя как мастер военного репортажа, продолжив традиции С.Крейна, Дж.Лондона, Дж.Рида, Э.Хемингуэя. Обширное несобранное наследие Геллхорн нуждается в изучении.

Книги и фильмы о войне. Ряд писателей сотрудничают в Голливуде, содействуя выпуску военных фильмов антифашистского и патриотического содержания (А.Бесси, Д.Трамбо, Д.Г.Лоусон и др.).

Л. Хеллман пишет сценарии двух фильмов, созданных на советском материале: «Северная звезда» (Northern Star) и «Песнь о России» (Song of Russia). Некоторые писатели пишут по заданию военных ведомств, содействуя мобилизации сил во имя победы (книга Дж. Стейнбека о летчиках «Бомбы вниз» (Bombs Away, 1942). Даже Фолкнер позволил себе некоторое время поработать в Голливуде, где написал сценарий, посвященный французскому Сопротивлению.

Известное выражение: «Когда говорят пушки, молчат музы» применимо и к американской литературе военной поры. Собственно литературная продукция, созданная в эти годы, небогата. Потребовалась определенная историческая дистанция, прежде чем увидели свет полнокровные романы о войне. Среди первых произведений, непосредственно отразивших антифашистскую борьбу, была повесть Стейнбека «Луна зашла» (Moon Is Down, 1942). Действие в ней разворачивалось в одной из европейских стран, скорее всего в Норвегии, которая подверглась оккупации.

Процесс нравственного прозрения человека, рядового немца Вилли Веглера, освобождающегося от нацистского дурмана, определяет пафос романа А. Мальца «Крест и стрела» (The Cross and the Arrow, 1944; рус. пер. 1961), события которого разыгрываются в Германии в 1942 г. В романе «Колокол для Адано» (A Bell for Adano, 1944) Джона Херси место действия — итальянский фронт.

Русско-американские культурные контакты. В период, когда наши страны были союзниками в борьбе с фашизмом, расширились советско-американские культурные контакты, которые в конце 1930-х годов заметно ослабли. В США вновь приобрели популярность русские классики: Тургенев, Достоевский, Чехов и особенно Толстой. Нью-йоркское издание романа «Война и мир» в 1942 г. было снабжено картой похода Наполеона в Россию в 1812 г. и советско-германского фронта в конце 1941 г. В предисловии высказывалось убеждение, что Гитлера постигнет участь Наполеона. Издание тургеневских «Отцов и детей» 1943 г. было снабжено интересным предисловием Синклера Льюиса, где он характеризовал Базарова как «тип новатора, живущего вне времени».

Не только музыкальным, но и общественным событием стало исполнение за океаном в 1942 г. Седьмой Ленинградской симфонии Шостаковича, которая транслировалась через коротковолновые передатчики по всему миру. Партитура симфонии была доставлена в США на самолете. Карл Сэндберг отозвался на нее восторженным стихотворным посланием, адресованным композитору. Ленгстон Хьюз написал стихотворение «Сталинград». Твердыне на Волге посвятил стихи Уильям Винсент Бене. В романе Э. Колдуэлла «Всю ночь напролет» (1942) героями были советские партизаны, правда, обрисованные не без схематизма и некоторой наивности. Зимой 1944—1945 гг. Лилиан Хеллман побы-

вала в Москве, где готовились к постановке две ее пьесы «Лисички» и «Стража на Рейне» (под названием «Семья Ферелли теряет покой»), выезжала на фронт. Она увидела страшные нацистские «фабрики смерти» на только что освобожденной территории Польши.

Несмотря на непростые обстоятельства военного времени, в России находили возможность публиковать книги американских авторов (М. Твен, У. Уитмен, Э. Колдуэлл, П. Бак и др.), с успехом шли американские фильмы. Зимой 1945 г. советские кинематографисты провели творческое обсуждение знаменитой ленты Джона Форда «Гроздь гнева», сделанной по мотивам одноименного стейнбековского романа.

Американские корреспонденты в Москве: «слагаемые победы». За событиями на советско-германском фронте, где были задействованы основные силы вермахта, с напряженным вниманием следили в США. Американский журналистский корпус в Москве в 1941—1945 гг. был представлен многими маститыми именами (Э. Колдуэлл, Дж. Херси, Э. Сноу, Р. Лаутербах, Э. Уинтер и др.). Начало войны застало в СССР Э. Колдуэлла, куда он приехал по издательским делам. В первые недели войны он начал выступать по радио с репортажами для США, выезжал с другими корреспондентами под Ельню (сентябрь, 1941 г.), где Красная Армия имела заметный успех и где родились первые гвардейские дивизии. Свои впечатления о раннем периоде войны он запечатлел в своей очерковой книге «По дороге на Смоленск» (All Out on the Road to Smolensk, 1942). В то время как стремительное наступление вермахта летом 1941 г. плодило на Западе пессимистические прогнозы о неизбежном и скором крахе русских, Колдуэлл высказывал убеждение, что они выстоят. Другие американские корреспонденты (Г. Кессиди, Л. Лесур, Дж. Браун) писали о битве под Москвой осенью 1941 г., героическом самопожертвовании народных ополченцев и о первом крупнейшем поражении вермахта. Для них было очевидно, что Красная Армия одержала победу не только благодаря помощи «генерала Зима», но и в результате блестяще организованного, неожиданного для нацистов контрнаступления.

В своих книгах Э. Сноу, Э. Уинтер, Р. Лаутербах и др. свидетельствовали как о высоком мужестве солдат на фронте, так и о самоотверженности рабочих в тылу, их патриотизме, готовности к самопожертвованию.

Характеризуя «слагаемые победы», они констатировали «способность русских людей переносить лишения, удивительный героизм всего народа, эффективность плановой системы», роль партийного руководства, способного целеустремленно осуществлять политику: все для фронта, все для победы. Вместе с тем, читая свидетельства людей «с того берега», написанные по горячим следам

событий, их признание огромного вклада нашей страны в победу над фашизмом, нельзя не видеть и прямолинейности некоторых выводов, и неполноты воссозданной ими картины. Журналисты добывали свой материал в условиях жесткой военной цензуры, их подпитывали «процеженной» официальной информацией. Их маршруты были строго ограниченными, не все они в обстановке засекреченности представляли в полной мере, что победа была достигнута ценой огромных жертв, которых можно было бы избежать, не будь жестоких просчетов и ошибок высшего руководства страны, особенно в начале войны, и репрессий военных кадров в 1930-х годах. В 1985 г. на русском языке увидела свет антология «Дорога на Смоленск», в которую вошли материалы американских корреспондентов, работавших в России в 1941 — 1945 гг.

«Холодная война» и маккартизм: «время негодяев»

Вторая половина 1940-х — начало 1950-х годов — тяжелая полоса национальной истории США. Конфронтация между двумя сверхдержавами, начавшаяся вскоре после победы над фашизмом, привела к разжиганию новой войны — холодной. В США была развязана кампания преследования людей либеральных убеждений, «красных», радикалов, в частности в связи с обнаружением фактов «коммунистической инфильтрации». Эту кампанию возглавил сенатор Джозеф Маккарти, глава Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности (Un american Activities Committee).

Маккарти вместе с ФБР обвинил ряд государственных чиновников, а также деятелей культуры и литературы в прокоммунистических симпатиях и шпионаже. Видный литературовед либеральной ориентации Ф. О. Матиссен (F. O. Matthiessen, 1902 — 1950), автор известного труда «Американский Ренессанс», книг о Драйзере, других работ, был доведен маккартистами до самоубийства. Это была далеко не единственная их жертва. Получили распространение клевета и доносы. Американский историк Р. Голдстейн свидетельствует: «...Даже шепотом предположить... что отнюдь не каждый русский является каннибалом, означало навлечь на себя обвинение в подрывной деятельности».

В Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности были вызваны писатели Л. Хьюз, Дж. Дос Пассос, А. Миллер и др. Им задавались вопросы, в частности, о том, состояли ли они в компартии. По американской конституции они имели право не сообщать о своих политических симпатиях. Тогда им предъявляли обвинение в «неуважении к конгрессу».

1950-е годы вошли в историю под названием «запуганных» (frightened). Тягостная общественная атмосфера, настроения рас-

терянности — все это сказалось на общем характере литературного процесса.

Социально-критический пафос, столь характерный для американской литературы, решительно проявившийся в 1930-е годы, заметно тускнеет. В эти годы литературное наследие «красных» подвергается особо резким нападкам со стороны критиков консервативной ориентации.

Первый удар маккартисты обрушили на Голливуд: некоторые режиссеры, сценаристы были обвинены в «прокоммунистической» пропаганде. Имелось в виду создание ими ряда фильмов, отмеченных симпатией к России.

Альва Бесси: испанский закал. Характерна в этом отношении судьба одного из жертв маккартизма прозаика и драматурга Альвы Бесси (Alvah Bessie, 1904—1985). В числе обвинений, ему предъявленных, было и участие в «коммунистической» войне, и пребывание в республиканской Испании в рядах интербригадцев. Он записался добровольцем в 1938 г., в самый тяжелый период гражданской войны. По горячим следам пережитого Бесси написал книгу «Люди в бою» (Men in Battle, 1939; рус. пер. 1981), близкую по форме к дневнику, достоверно, нелицеприятно обнажившую суровую «окопную правду» и героику антифашистской борьбы. Издание этой книги поддержал Хемингуэй. В 1952 г. Бесси выпустил антологию «Сердце Испании» (The Heart of Spain), в которую включил произведения почти девяноста писателей, друзей Испанской республики. В период войны он выпустил книгу о зверствах фашистов в Советском Союзе «Это наш враг» (It Is Our Enemy, 1942). После войны Бесси работал сценаристом в Голливуде, затем после суда над «голливудской десяткой» отправлен в тюрьму. Выйдя из нее, Бесси оказался в «черных списках». Туда же попали его товарищи Д. Трамбо, Дж. Г. Лоусон, А. Мальц.

Антимаккартистская и испанская темы переплелись в романе Бесси «Антиамериканцы» (The Un-Americans, 1957; рус. пер. 1961), во многом автобиографичном. В центре романа — судьбы двух главных героев: Эндру Лэнга, процветающего радиокomentатора, экс-радикала, порвавшего с левыми, и Бена Блау, твердого антифашиста, газетчика, которого маккартисты бросают в тюрьму. Те же мотивы присутствуют и в мемуарах Бесси «Инквизиция в раю» (Inquisition in Eden, 1964; рус. пер. 1966), облеченных в форму киносценария. Они живо воссоздают историю работы Бесси в Голливуде, а также обстоятельства процесса над ним и его коллегами. В романе «Символ» (The Symbol, 1967) голливудский материал представлен в новом ракурсе: перед нами этапы возвышения и гибели кинозвезды Ванды Оливер, прозрачно напоминающей Мэрилин Монро. Одиночество, личные неурядицы, неудовлетворенность работой толкают ее в конце концов на самоубийство. В книге «И снова Испания» (Spain Again, 1976; рус. пер. 1981), со-

единающей элементы путевого дневника, мемуаров и политического памфлета, Бесси рассказывает о поездке в Испанию в конце 1960-х годов для создания кинофильма о местах, где он когда-то воевал.

Дальтон Трамбо: «Джонни получил винтовку». Среди «голливудской десятки» находился и талантливый писатель Дальтон Трамбо (Dalton Trumbo, 1905 — 1976). На исходе 1930-х годов он выпускает роман «Джонни получил винтовку» (Johny Got His Gun, 1939; рус. пер. 1989), одно из лучших антивоенных произведений в литературе США, исполненное страстного антимилитаристского пафоса.

Герой, молодой человек Джо Бонхем, охваченный патриотической эйфорией, вскоре после вступления США в Первую мировую войну записывается в армию. На фронте он получает тяжелейшее ранение: лишается рук, ног, зрения, речи, превратившись в страшный, беспомощный обрубок. Работает лишь его ум. Совершенно беспомощный, но не сломленный, Джо пробует осваивать окружающий мир, ориентироваться в пространстве и во времени, ощущать восход и закат солнца, появление медсестры, врачей. Медленно, мучительно раздвигая пределы освоенного мира, он неожиданно наталкивается на спасительный ключ — азбуку Морзе. С ее помощью, стуча головой об подушку, Джо подает о себе знаки окружающим. Сама ситуация, в которой оказался герой, побуждает его с неустойчивостью размышлять, анализировать. Первую часть книги, названную «Мертвый», завершает внутренний монолог Джо Бонхема, который доискивается до преступной сути войны. Здесь во многом повторяются настроения «потерянного поколения», в частности Фредерика Генри из хемингуэевского романа «Прощай, оружие!». Мучительно перебирая аргументацию «патриотов», все опошленные слова, клише, лозунги, во имя которых проливалась кровь и отдавалась жизнь — «свобода», «демократия», «достоинство», — Бонхем понимает, что «многие ребята попали впросак». Во второй части, «Живой», он хочет помочь прозреть зрячим! Отсюда его неожиданное желание: пусть его превратят в живой экспонат, помещенный в стеклянную коробку, и возят по городам, чтобы люди на подобном страшном примере узнали о войне «все, что можно о ней узнать». От имени «людей мирного труда» звучит его предупреждение тем, кто разжигает войну. «...Дайте нам в руки винтовки!.. Вы, властители, хозяева, продолжайте! Продолжайте готовить новое смертоубийство, вооружайте нас! Мы же обратим оружие против вас!»

Заголовок романа, исполненный иронического подтекста, воспроизводит слова пропагандистской песенки, которая звучала в Америке вскоре после вступления в войну, призывая молодых людей выполнить патриотический долг и записаться в армию. Роман был переведен на десятки языков мира, переводился около 40 раз, был экранизирован и получил в 1972 г. специальную премию на Каннском кинофестивале. Среди критических отзывов характерен такой: «Наиболее шокирующий роман, когда-либо на-

писанный об ужасах войны. Книга, которая никогда не забудется тем, кто ее прочтет».

Несмотря на мировой резонанс, до 1989 г. роман не печатали в России, увидев в нем «пацифистские» настроения. Помогли изданию романа писатели-фронтовики К. Симонов и В. Астафьев. К. Симонов в 1977 г. в письме переводчику романа И. Шрайберу писал: «Роман Дальтона Трамбо был и остается сильной книгой, чистой и что очень любопытно — начисто лишенной того физиологизма, без которого, очевидно, никак бы уж не обошлись многие авторы, повествуя о человеке, которого война сделала обрубком». В. Астафьев, получивший на войне несколько тяжелейших ранений и контузий, считал роман безукоризненно правдивым и точным.

Во время войны Трамбо, работая в Голливуде, создавал антифашистские сценарии. В 1947 г. его и других сценаристов обвинили в симпатиях к Советскому Союзу. На суде Трамбо держался мужественно и поэтому оказался в тюрьме. Там он написал антимакартистский памфлет «Время жабы» (The Time of Toad, 1949; рус. пер. 1972), который был снабжен подзаголовком: «Исследования инквизиции в Америке». Отсидев в тюрьме, Трамбо также долгое время числился в «черных списках» и был вынужден писать сценарии под чужими именами. За один из сценариев, подписанный другим именем, он получил высокую награду. Позднее стало известно, что настоящий автор — Трамбо. Тем самым он в очередной раз привлек внимание общественности к «черным спискам», способствуя в конце концов их ликвидации. Ему принадлежат сценарии известных фильмов «Спартак», «Смелые одиноки», «Гавайи-66» и др. В незаконченном романе «Ночь зубров» (Night of Aucochs, 1979) Трамбо возвращается к антифашистской теме, построив повествование в виде страшного «антигероя», нациста Грибена, профессионального палача, занимавшегося тотальным истреблением людей в лагерях смерти.

Альберт Мальц: герой делает выбор. Еще одна жертва маккартистских гонений, уже упоминавшийся автор романа «Глубинный источник» Альберт Мальц, весьма популярный в нашей стране в 1950-е годы, отразил пережитое в пьесе «Дело Моррисона» (The Morrison Case, 1952) и отчасти в романе «Длинный день короткой жизни» (A Long Day in a Short Life, 1957; рус. пер. 1958).

В этом романе, построенном по драматургическому принципу, герои показаны в момент принятия ими судьбоносных решений. Время действия спрессовано до одного дня их пребывания в четырехэтажной цементной коробке федеральной тюрьмы. Главные герои — Флойд Варней, черный юноша Хью Уилсон и белый рабочий южанин Макпик. Последний в день освобождения решает остаться в тюрьме, чтобы помочь спасению «цветного», ложно обвиненного в убийстве. Мальц поднимает проблему гражданской совести, проблему выбора.

После войны стал очевиден процесс смены поколений. Выступили литературные новобранцы, которые стали теснить тех, кто считались звездами межвоенного двадцатилетия. Завершали путь некоторые живые классики, определявшие лицо литературы 1920—1930-х годов. Для многих из них творческий пик уже остался позади. Так, Хемингуэй в 1940—1950-е годы испытывает серьезные творческие проблемы: роман «За рекой в тени деревьев» не стал удачей, многое из написанного не было завершено и осталось в архиве. Лишь великолепная повесть «Старик и море» (1952) напомнила о его огромном мастерстве.

Продолжал активно работать Фолкнер, к которому после присуждения Нобелевской премии (1950) приходит всемирное признание. Его самые известные достижения последних десятилетий — романы «Осквернитель праха» (1948), «Притча» (1954, Пулитцеровская премия) и «Особняк» (1960), заключительная часть трилогии о Сноупсах.

Явно прошли свой «пик» Дж. Дос Пассос, несмотря на большой объем и разнообразие литературной продукции, а также Перл Бак, «китайские» романы которой были столь популярны в 1930-е годы.

Некоторый спад ощутим и у позднего Синклера Льюиса (романы «Богоискатель» и «Мир так широк»). После создания своего шедевра «Гроздь гнева» Стейнбек, художник, находившийся в неустанном поиске, существенно трансформирует свою манеру, тяготея к символично-аллегорическому повествованию («Жемчужина», «Заблудившийся автобус», «На восток от Эдема»).

После войны Э. Колдуэлл, один из героев литературы 1930-х годов, долго пребывает в кризисе, публикуя серию явно коммерческих романов. Затем в условиях начавшегося на рубеже 1950—1960-х годов общественного подъема он вновь демонстрирует свое мастерство в романах «Дженни» (*Jenny by Nature*, 1961; рус. пер. 1962) и «Ближе к дому» (*Close to Home*, 1962; рус. пер. 1963).

В творческом поиске после «Сына Америки» находился и Ричард Райт, порвавший с коммунистами. Судьба черных американцев по-прежнему его заботит. Он тяготеет к философичности («Человек, который жил под землей»), а его обрисовка характеров приобретает большую психологическую тонкость, исключаящую прежний, несколько прямолинейный детерминизм (роман «Долгий сон»).

1960-е годы — десятилетие, когда американская литература понесла особенно тяжелые утраты: один за другим уходили из жизни писатели, составлявшие ее славу: Р. Райт (1960), Э. Хемингуэй (1961), У. Фолкнер (1962), Р. Фрост (1963), У. К. Уильямс (1963), У. Э. Б. Дюбуа (1963), Т. С. Элиот (1965), Л. Хэнсберри

(1965), Л. Хьюз (1967), К. Мак-Каллерс (1967), К. Сэндберг (1967), Дж. Стейнбек (1968), Дж. Дос Пассос (1970), Джон О'Хара (1970). Вместе с тем послевоенные годы оказались весьма плодотворными для ряда крупных художников, начавших творить еще в послевоенное десятилетие (Уайлдер, Уоррен, Чивер и др.)

Торнтон Уайлдер: «Гобелен со сложным узором». Вскоре после войны Т. Уайлдер создает свой широко известный роман «Мартовские иды» (The Ides of March, 1948; рус. пер. 1979), в центре которого — Юлий Цезарь, одна из мифологизированных фигур не только истории, но и литературы. Его грандиозная личность обладает неизменной притягательной силой. Рисуя своего героя, Уайлдер нашел оригинальный ракурс: перед нами не исторический роман, а то, что автор назвал «фантазией о некоторых событиях и персонажах последних дней Римской республики». Наряду с Цезарем у Уайлдера действуют другие известные исторические личности: Клеопатра, Юний Брут, Антоний, Цицерон, Катулл. Документальную окраску придает произведению включение большого количества дневников, писем, всякого рода документов, производящих впечатление подлинных. Однако на самом деле они плод тонкой исторической интуиции писателя и искусства стилизации. Подлинны только стихи Катулла.

«Мартовские иды» — роман-размышление о жизни и смерти, о назначении человека, о свободе и диктатуре. Главное для Уайлдера — философия истории, мироощущение великого человека, оказавшегося у кормила власти.

Юлий Цезарь, мужественный, твердый, иногда сомневающийся, не лишен слабостей. Поистине ничто человеческое ему не чуждо. Полководца не оставляет осознание трагичности человеческого удела. «Нет жадности более ненасытной, чем жадность избранных, верящих в то, что их привилегии были дарованы им некоей высшей мудростью, — размышляет Цезарь, — и нет обиды более злой, чем у обездоленных, которым кажется, что их намеренно обошли». В его уста вложены и такие слова: «Человек — что это такое? Что мы о нем знаем? Его боги, свобода, разум, судьба и смерть — что они означают?»

Позиция самого романиста — это позиция философа, взирающего на «шутовской хоровод жизни». Историю Уайлдер характеризует с помощью метафоры «гобелен со сложным узором». Некоторые исследователи усматривают в романе параллель с Америкой первых послевоенных лет, отмеченных атмосферой духовной усталости и кризиса.

В панорамном по охвату романе «День восьмой» (The Eighth Day, 1967; рус. пер. 1976), удостоенном Национальной книжной премии, осуществлен своеобразный жанровый синтез. Это и семейная сага, и историческая хроника, и философский роман с элементами детектива. Действие в романе происходит на рубеже

XIX—XX вв., в больших и малых городах Америки, в том числе в Чикаго. Т. Уайлдера всегда отличал и неподдельный интерес к людям, сочувствие и любовь к ним: это он называл любознательностью. В последнем романе «Теофил Норт» (Theophilus North, 1973; рус. пер. 1977) в качестве главного героя выведен преподаватель из маленького городка Ньюпорт, человек редкой доброты, помогающий ближним. Этот роман стал художественным завещанием Уайлдера.

Роберт Пенн Уоррен: «Вся королевская рать». Еще один ветеран межвоенной эпохи, «южанин» Роберт Пенн Уоррен (Robert Penn Warren, 1905—1989). Он оставил внушительное разножанровое литературное наследие. Романист, поэт, историк, критик, теоретик литературы, он сочетал художественную деятельность с преподаванием в ряде американских университетов.

Как литературовед Уоррен был одним из ведущих практиков и теоретиков «новой критики» (см. гл. XXII). Вместе с известным критиком Клинтом Бруксом Пенн Уоррен был автором учебных пособий «Понимание поэзии» (Understanding Poetry, 1938) и «Понимание литературы» (Understanding Fiction, 1943), которые широко использовались в колледжах и университетах. Среди его литературоведческих трудов выделяется книга «В честь Теодора Драйзера» (Homage to Theodore Dreiser, 1971), приуроченная к 100-летию со дня рождения автора «Американской трагедии». На русском языке выпущен том его избранных литературно-критических этюдов «Как работает поэт. Статьи, интервью» (М., 1988).

Литературную деятельность Р. П. Уоррен начал еще в 1920-е годы: будучи студентом, публиковал свои стихи в журнале «Беглец» (Fugitive), одном из ведущих изданий писателей «южной школы». Позднее получили известность его романы «Ночной всадник» (Night Rider, 1939), «У небесных врат» (At Heaven's Gate, 1943).

Роман Уоррена «Вся королевская рать» (All King's Men, 1946; рус. пер. 1968) — одно из наиболее заметных явлений послевоенной американской прозы.

Прототипом главного героя, Вилли Старка, послужил Хьюи Лонг (Huey Long, 1893—1935), видная фигура на политическом небосклоне США, откровенный популист. Он начинал карьеру под демагогическими лозунгами, играя роль поборника прав «простых людей» и даже призывая к «разделу богатств» (Share the Wealth). Став губернатором и фактическим диктатором в штате Луизиана, противник «Нового курса» Рузвельта, Хьюи Лонг возглавил широкое движение фашистской окраски и намеревался баллотироваться в Белый дом. Как опасный политик крайне правого толка он упоминается в антифашистском романе Синклера Льюиса «У нас это невозможно». В 1935 г. на взлете своей карьеры был убит политическим противником.

Реальные исторические факты обогащены творческой фантазией Уоррена. Увлекательный сюжет, насыщенный криминальными и любовными коллизиями, яркие характеры, точное воспроизведение механизма политической борьбы с использованием «компромата» и физического устранения соперников — все это обеспечило успех роману, удостоенному Пулитцеровской премии.

Действие в романе происходит в 1920—1930-е годы на Юге США. Героим-повествователем выступает Джек Берден, журналист и историк. Он хроникер и одновременно участник событий. В 1922 г. Берден знакомится с Вилли Старком, чтобы написать о нем статью. Выходец из крестьянской семьи, Старк стал адвокатом. Вскоре в местной газете «Кроникл» появляются его статьи, обличающие коррупцию, а имя Старка как защитника честных граждан приобретает популярность.

На первых порах Старк, будучи казначеем штата, пытается творить добрые дела. Например, он безуспешно противится продаже подряда недобросовестному бизнесмену Муру, поставившему на строительство школы бракованный кирпич. Через некоторое время это приводит к несчастному случаю, в результате которого гибнет несколько школьников. Это событие убеждает всех: Старк был прав в своих предостережениях. Его авторитет растет. Для многих он Вилли, свой человек, рубаха-парень. Старк не спешит внедряться в высшие эшелоны власти, выжидает. За ним закрепляется имидж честного человека.

Когда Джек Берден встречается с ним в 1930 г., Вилли Старк уже в губернаторском кресле. Джек Берден принимает предложение стать членом его «рати». Однако в должности губернатора Вилли Старк не столько радеет о благе граждан, выступая с шумными политическими речами, сколько плетет интриги, цель которых — усилить свои позиции. На рекламных плакатах — лик Старка и его девиз: «Я слушаю сердце народа».

Одна из жертв Старка — судья Ирвин. Человек авторитетный, он поддерживает на выборах в сенат Макмерфи, фигуру, Старку неудобную. Попытки Старка «переломить» Ирвина не имеют успеха. Тогда Берден получает задание найти на Ирвина компромат. В итоге Бердену удается обнаружить в архивах документ, из которого следует, что, желая спасти свой заложенный дом от продажи, Ирвин прибег к взятке. Прежде чем отдать документ Хозяину, Берден пробует еще раз склонить Ирвина на сторону Старка. Но Ирвин не желает идти на сделку и кончает жизнь самоубийством. Позднее Берден узнает от матери, что Ирвин был его отцом.

Тем временем Макмерфи, соперник Старка на выборах в сенат, наносит удар губернатору, избрав предметом мести сына Старка, Тома, звезду местной футбольной команды. Макмерфи заявляет, что его дочь ждет от Тома ребенка. Старку ясно: скомпрометировать задумали не сына, а отца. Чтобы избавиться от этой неприятности, Старк намерен прибегнуть к подкупу, но не успевает выполнить свой план. Во время матча Том Старк получает тяжелую травму позвоночника, и хотя Адам Стэнтон, выдающийся хирург, спасает его от смерти, сын Старка оказывается навсегда парализованным, прикованным к инвалидному креслу.

В дальнейшем события приобретают исключительную остроту. Преданная Хозяину и влюбленная в него секретарша Сэди Берк переживает муки ревности: у нее есть доказательства, что сестра Адама Стэнтон, Анна, — любовница Хозяина. Сэди удается завязать сложную интригу, в результате которой Адам Стэнтон убивает выскочку Старка, а сам гибнет от руки его телохранителя Рафинада.

В итоге в губернаторском кресле оказывается Крошка Дафи, человек из «рати» Хозяина, тайно метивший на место своего босса. В финале романа Берден расстается с политикой, женится на Анне Стэнтон, которую любил с детства.

За сюжетными перипетиями очевиден философский подтекст романа. Герой-повествователь, лицо близкое автору, не устает размышлять над смыслом бытия, которое уподобляет паутине, причудливому сочетанию добра и зла, низости и великодушия, темного и светлого. Эти контрастные черты обнаруживаются едва ли не в каждом человеке. Вместе с Джеком Берденом писатель приглашает читателя присмотреться к личности, безусловно, незаурядной и неоднозначной — Вилли Старку: он поставил свое «я» выше закона, счел возможным использовать других людей ради достижения целей, которые полагает достойными. Но успех развратил его, а властолюбие вступило в конфликт с первоначально добрыми намерениями.

Уоррен неизменно проявлял особый интерес к событиям прошлого (романы «Сборища ангелов», *Band of Angels*, 1955; «Дерри», *Wilderness*, 1961, действие которых происходит в период Гражданской войны). В последнем романе «Прибежище» (*A Place to Come to*, 1977) Джек Тьюксбери, историк, занимающийся Средневековьем, стремится уловить закономерности исторического процесса и их воздействие на человеческие судьбы. В 1958 г. Уоррен получил вторую Пулитцеровскую премию, в 1966 г. стал поэтом-лауреатом США.

Уоррен работал до последнего дня своей долгой жизни: вступив в девятое десятилетие, выпустил два тома стихов. В них проявились его философский склад ума, склонность к яркой метафорической манере. Уже при жизни Уоррен воспринимался как классик, став объектом серьезных академических исследований.

Джон Чивер: в мире субурбии. Рядом с «живыми классиками» в послевоенные годы творят крупные художники, возможно, меньшего масштаба, но органично приверженные к традициям социально-критического реализма. Это новеллист и романист Джон Чивер (*John Cheever*, 1912—1982), выходец из старинной новоанглийской семьи, разорившейся в период кризиса 1929 г. Будущий писатель был исключен из школы в 17 лет (что стало темой его первого рассказа), затем в 1930-е годы публиковался в периодике. В 1943 г. вышел первый сборник его новелл «Как люди живут» (*The Way Some People Live*). Этот и последующие сборники

закрепили высокую репутацию Чивера как самобытного мастера малой формы.

В историю американской послевоенной прозы прочно вписаны и романы Дж. Чивера: это прежде всего своеобразная диалогия о двух поколениях состоятельного массачусетского клана — «Семейная хроника Уопшотов» (The Wapshot Chronicle, 1957; рус. пер. 1968; удостоена Национальной книжной премии) и «Скандал в семье Уопшотов» (The Wapshot Scandal, 1964). Действие происходит в первой половине XX в. в маленьком городке Сен-Ботолфс. В диалогии на специфически американском материале реализуется классическая тема: погоня за деньгами, комфортом, материальным благополучием, которая ведет человека к отрыву от корней, обеднению духовного мира.

Одним из главных художественных открытий Дж. Чивера стал мир субурбии (от suburb — пригород) — поселков дачного типа, которыми начали обрастать крупные города в период повышения благосостояния средних американцев. Формирование этого социального феномена внесло новые элементы в бытовой уклад и психологию американцев, что было точно уловлено Чивером в романе «Буллет-парк» (Bullet Park, 1969; рус. пер. 1970). Сам писатель свидетельствует: «Пригород, место действия многих моих произведений, отражает непоседливость и утрату корней у современных людей. Пригород не имеет традиций, его образ жизни еще надо изобретать. Людям нужно учиться жить друг с другом и создавать новое общество».

Чивер — продолжатель традиций Синклера Льюиса, реалист традиционной манеры, тяготеющий к добротному, тщательному бытописанию. Предмет его особого внимания — ценности, привычки, жизненный уклад среднего класса. Его писательское зрение аналитично, в спокойном повествовании заметны сатирическое заострение, ирония, тонкий психологизм, склонность к метафоре и символическим образам.

Так, в романе «Фальконер» (Falconer, 1977) главный герой профессор Езекиел Фаррагут, убивший брата, попадает за решетку. В романе тюрьма вырастает до метафоры глубочайшей изолированности людей в «обществе избытка».

В меньшей мере, чем многие его коллеги, Чивер отдавал дань сгущению красок, педалированию криминальных мотивов, человеческих пороков, натурализму. Его герои — люди обычные, материально обеспеченные, но со своими особенностями, даже странностями.

Известный критик А. Кейзин так определяет тематику произведений Чивера: «Бизнесмены и любовницы, болезни, чувство одиночества и желание обрести собственное "я", наконец драма развода». Герои Чивера — своего рода «клиенты технической революции». Он дал художественный образ эпохи, когда вместо аме-

риканской мечты, американского примера на авансцену был выдвинут банальный лозунг американского образа жизни.

Среди констант своего творчества Чивер называл «жажду ясности в осмыслении возникающих вопросов», стремление выявить нравственную основу бытия. Он относил себя к «романистам-энтузиастам»: за внешне холодноватой манерой писателя скрывается острое ощущение драматизма, а то и трагизма существования индивида в мире торжествующего стандарта.

Мимо внимания Чивера не прошли те проблемы, которые встают перед художником слова в новых условиях: бурное развитие телевидения, массовых аудио-визуальных средств, «скорочтения». Чивер, однако, не согласен с тем, что наступил «конец чтения серьезных книг». Свою нравственно-эстетическую позицию он высказал в статье, красноречиво озаглавленной «Художественная литература — наше самое сокровенное и действенное средство общения» (*Fiction is Our Most Intimate Means of Communication*).

Джон О'Хара. Джон О'Хара (John O'Hara, 1905—1970) выступил в литературе еще в 1930-е годы, он прошел основательную школу журналистики в Пенсильвании и Нью-Йорке. О'Хара — добросовестный бытописатель, объект его художественного внимания — жизнь высшего слоя среднего класса: независимых предпринимателей, сотрудников крупных компаний и корпораций, представителей художественной элиты, а также юристов, врачей, журналистов.

Один из лучших его романов — «Свидание в Самарре» (*Appointment in Samarra*, 1934; рус. пер. 1979), написанный не без влияния С.Фицджеральда и всей литературы «потерянного поколения». Это история самоубийства Джулиана Инглиша, человека психически неуравновешенного, тяжело переживавшего ситуацию после кризиса 1929 г.

В другом известном романе «Дело Локвудов» (*The Lockwood Case*, 1965; рус. пер. 1975), наиболее характерном для послевоенного этапа творчества О'Хара и близком к жанру «семейной хроники», прослеживается история американских бизнесменов, династии деловых людей. Писателю принадлежит также несколько новеллистических сборников.

Художественная фантастика: Рэй Брэдбери. Существенной приметой послевоенной прозы стало интенсивное развитие научной фантастической литературы. Эта разновидность литературы играла активную роль в литературном процессе XX столетия. Одним из признанных лидеров среди мастеров фантастики наряду с Р. Шекли, К. Д. Саймаком остается Рэй Брэдбери (*Ray Bradbury*, р. 1920). Сын телефонного мастера, он с подросткового возраста зарабатывал на жизнь, в частности продажей газет. Дебютировал рассказом в 1941 г.

Уже при жизни Брэдбери стал классиком жанра. Парадоксально, но писатель, увлеченно рассказывающий о технике, ее развитии и достижениях, склонен к иному стилю жизни. Он предпочитает автомобилю велосипед, никогда не садится за руль, любит пешие, а не автомобильные прогулки, не пользуется услугами авиакомпаний. Его идеал — овеянное патриархальностью прошлое, скромный жизненный уклад, в котором нет места машинам и компьютерам.

В новых исторических условиях Брэдбери развивает традиции Жюль Верна, Герберта Уэллса, но особенно своего любимца Эдгара По. При этом предмет его внимания не научные изобретения как таковые, но последствия технического прогресса, его неоднозначное влияние на общество и человека.

Среди «хрестоматийных» книг Брэдбери — сборник новелл «Марсианские хроники» (*The Martian Chronicles*, 1950; рус. пер. 1965), в котором идет речь о космической войне землян (действие происходит в 1999 — 2036 гг.), пытающихся захватить Марс. Война приводит к краху земной цивилизации.

«451° по Фаренгейту»: роман-предупреждение. Среди романов Брэдбери всемирно знаменит «451° по Фаренгейту» (*Fahrenheit 451*, 1953; рус. пер. 1956): в нем писатель отозвался на технический «бум», ведущий к дегуманизации общества. Роман — удачный и остроумный образец антиутопии.

Брэдбери рисует Америку будущего. Главный герой — тридцатилетний Гай Монтэг, профессиональный пожарный. Однако его работа нацелена не на тушение пожаров, а на сжигание книг и домов тех, кто подобную вредную продукцию держит у себя. Название романа символично: 451° — это та температура, при которой начинает гореть бумага. Монтэг не озадачивает себя смыслом своей деятельности: «Это неплохая работа, — рассуждает он. — В понедельник книги Эдны Миллей, в среду — Уитмена, в пятницу — Фолкнера. Сжигать в пепел, а затем сжечь даже пепел. Таков наш профессиональный долг».

Монтэг функционирует в мире, откуда изгнаны человеческие чувства, а отношения между людьми сводятся к механическому обмену стандартными репликами.

Олицетворение бездумно-стерильного существования в романе — жена Монтэга Милдред. Их брак бесплоден. Супружеские отношения — чистая формальность. Жена живет исключительно телепрограммами, играет в телеигры; она хотела бы безраздельно слиться с персонажами.

Так, автоматически поглощая таблетки, Милдред «перебрала» снотворного, и лишь вмешательство «скорой», быстро сделавшей переливание крови, спасло положение.

Лишь однажды, увлекшись молодой романтической девушкой Клариссой, Монтэг задумывается о том, что люди наделены внутренней жизнью, эмоциями. Общение с Клариссой стимулирует перемены в мироощущении Монтэга: налаженный автоматизм его жизни дает сбой, осо-

бенно после того, как одна домохозяйка, отказавшаяся покинуть свой дом, где хранились «крамольные» книги, была предана огню вместе с ними.

Начальник Монтэга брандмейстер Битти готов направить своего сомневающегося подчиненного на путь истинный. Он излагает ему свою несложную философию: «...Двадцатый век. Темп ускоряется. Книги уменьшаются в объеме. Сокращенное издание. Содержание, экстракт. Не размазывать. Скорее к развязке!.. Произведение классиков сокращается до пятнадцатиминутной передачи...»

Общество, перенасыщенное техникой и роботами, обретает тоталитарные черты: оно основано на уравниловке и подавлении индивидуальности: «Мы все должны быть одинаковыми, — рассуждает брандмейстер. — Пусть все люди станут похожими друг на друга как две капли воды...» Битти убежден, что книга — «это заряженное ружье в доме у соседа. Сжечь ее — разрядить ружье. Надо обуздать человеческий разум. Почему знать, кто завтра станет мишенью для начитанного человека?»

Используя гротеск, сатиру, сгущение красок, Брэдбери придает особую остроту своей социальной критике. Один из персонажей, рядовой американец с распространенной фамилией Притчард, готов улететь на Марс, ибо «всякий здравомыслящий человек мечтает унести ноги с Земли», где могут разразиться смертоносные атомные войны.

Но Монтэг не одинок, он находит единомышленника в лице профессора Фабера, который решает тайно возобновить книгопечатание.

Книга Брэдбери — предупреждение об угрозе тотального подавления человека. Она написана в разгар холодной войны, когда шли боевые действия в Корее, а в США маккартисты вели наступление на инакомыслие.

Образ огня обрел в романе неоднозначный смысл. С одной стороны, он сила, уничтожающая книги, с другой — олицетворение неугасимого человеческого духа.

Из-под пера Брэдбери вышли новеллистические сборники: «Мрачный карнавал» (Dark Carnival, 1947), «Золотые яблоки солнца» (Golden Apples of the Sun), «Механизмы радости» (The Machineries of Joy, 1964), а также романы «Вино из одуванчиков» (Dandelion Wine, 1957; рус. пер. 1967), «Надвигается беда» (Something Wicked This Way Comes, 1965) и др. «География» событий, развивающихся в его книгах, обширна: это провинция Среднего Запада, Нью-Йорк, Америка сегодняшнего и завтрашнего дня, ландшафты Марса и космические дали. В отличие от некоторых фантастов-футурологов, склонных к апокалиптическим прогнозам относительно будущего планеты, Брэдбери — оптимист, верящий в победу доброго начала в человеке.

В 2002 г. в Голливуде, где большую часть жизни живет Брэдбери и где он открыл свой «послужной список», торгуя газетами, торжественно отметили 82-ю годовщину со дня рождения писателя. В его честь была открыта звезда на Аллее Славы.

Послевоенные годы — важнейший этап в творческой эволюции Владимира Набокова (Vladimir Nabokov, 1899—1977), прозаика, поэта, драматурга, критика, литературоведа, пишущего как по-русски, так и по-английски¹. Набоков родился в Санкт-Петербурге в богатой и известной семье, получил прекрасное образование. Его отец, видный дипломат и государственный деятель, в 1919 г. перевез семью в Ялту, а после захвата Красной Армией Крыма вместе с остатками белых отправился в изгнание в Западную Европу. С 1919 по 1922 г. его сын Владимир Набоков учился в Тринити-колледже при Оксфордском университете, где штудировал современные языки; в 1920—1930-х годах жил в Германии, а потом в Париже (1937—1940). Это был первый этап его литературной карьеры, когда он писал по-русски под псевдонимом В. Сирин. В межвоенную эпоху вышли его книги: «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1930), «Соглядатай» (1938), «Камера обскура» (1932—33), «Отчаяние» (1936), «Приглашение на казнь» (1938). Эти произведения, связанные с национальной классической традицией, обычно рассматриваются в курсе русской литературы XX в. среди наиболее выдающихся книг, созданных в эпоху «первой волны» русской эмиграции.

Накануне вторжения нацистов во Францию Набоков уезжает за океан, а в 1945 г. получает американское гражданство. Начинается американский этап его творчества, охватывающий двадцатилетие с 1940 по 1960 г.

В США Набоков поначалу сотрудничает как эссеист и критик в журнале «Нью-Йоркер», с 1948 по 1959 г. занимает должность профессора русской литературы в Корнуэллском университете. Сочетая научно-преподавательскую деятельность с художественным творчеством, он начинает писать книги по-английски. В «американских» произведениях Набокова заметна его приверженность к эстетике модернизма, равно как и неприятие любых форм подавления и регламентации личности в условиях тоталитарного государства (образ профессора-энтомолога в романе «Пнин», Pnin, 1957).

«Лолита»: психологический конфликт. Самое значительное произведение Набокова, написанное в США, — всемирно знаменитый роман «Лолита» (Lolita); первоначально он был издан в Париже (1955) и лишь три года спустя (1958) в США.

Замысел романа возник в конце 1940-х годов; первоначально он назывался «Королевство у моря».

¹ Творчество В. Набокова, которому посвящено множество научных трудов, обширная тема, обычно рассматриваемая в курсе «Литература русского зарубежья». В настоящем разделе лишь сжато характеризуется пребывание В. Набокова в США.

Роман построен как исповедь «грешника», 40-летнего Гумберта Гумберта, рафинированного интеллигента, ожидающего в психиатрическом отделении тюрьмы судебного процесса по обвинению в убийстве. Герой оживляет в памяти свою жизненную историю: когда-то он был женат на женщине своего возраста, но вскоре почувствовал в себе страсть к «нимфеткам», девочкам в возрасте 9—14 лет. Приехав из Европы в США, он женится на Шарлотте Хейз, для того чтобы быть рядом с ее дочерью, 12-летней Лолитой. Гумберт испытывает неодолимое влечение к своей падчерице и замышляет убийство ее матери. Однако Шарлотта гибнет в результате несчастного случая. Обретший свободу герой отправляется в путешествие с Лолитой по стране, надеясь сделать ее своей возлюбленной, но оказывается сам соблазненным ею. Рано потерявшая невинность, Лолита не нуждается в опеке Гумберта. Она покидает его.

Вновь они встречаются, когда Лолите уже 17 лет: она замужем и ждет ребенка. Лолита признается, что, когда была с Гумбертом, влюбилась в популярного драматурга и сценариста Клэра Куилти. Куилти — своеобразный двойник Гумберта, его удачливый соперник. Гумберт, охваченный яростью, убивает Куилти, но накануне суда и сам умирает от сердечного приступа.

Художественная «магия» романа — в исповедальной форме, тонком психологическом искусстве Набокова, стилевых нюансах, своеобразии нравственно-этической проблематики. «Мускатно-сладкие» эпизоды романа, атмосфера чувственности и эротизма, по справедливому мнению Набокова, не должны быть отождествлены с «порнографической дрянью». Гумберт — художник, силой своей фантазии он поэтизирует действительность. Гипертрофируя свое эгоистическое «Я», он жаждет «остановить мгновение», испытать счастье любви, воплощенной в Лолите, в этом «маленьком смертоносном демоне». И при этом не желает признать, что, в сущности, калечит ей жизнь. Но если поначалу Гумберт все подчиняет своей чувственности и не видит в Лолите личности, то в дальнейшем образ этой девочки начинает обретать все более глубокую значимость. Он видит в ней соединение «нежной мечтательности» и «жутковатой вульгарности».

С одной стороны, Лолита — обольстительна, обладает неодолимой властью над героем; с другой — это капризная нагловатая школьница, уже усвоившая штампы массовой культуры, и вместе с тем одинокая и даже беззащитная двенадцатилетняя девочка.

Лолита стала выдающимся художественным открытием Набокова, а само ее имя приобрело почти нарицательный смысл. Роман стал так популярен, что на его основе были созданы мюзикл, опера, пьеса, художественные фильмы.

«Лолита»: споры в критике. После публикации во Франции, где роман особого интереса не вызвал, он попал под критический огонь английской прессы. «Лолита» характеризовалась как «гряз-

нейшая книжонка», а ее автор как человек, страдающий «атрофией нравственного чувства». Но читатели и критики оценили мастерство и глубину замысла Набокова. Среди пронизательных отзывов выделялось мнение известного специалиста в области русской литературы Марка Слонима: «“Лолита” не эротический роман, а печальный рассказ о человеческих страстях и силе пошлости». Однако взвешенный взгляд на роман установился не сразу. В ряде стран (Испания, ЮАР, Австрия и др.) роман был запрещен; в СССР, как и следовало ожидать, он считался порнографическим. Сегодня роман — признанная классика XX в.

Набоков как литературовед. В 1960 г. Набоков переезжает в Швейцарию, где живет в Монтрё до своей кончины в 1977 г. В Швейцарии наряду с романами (широко известен «Ада, или Сердечный пыл», *Ada, or, Ardor: A Family Chronicle*, 1969, написанный в экспериментальной манере) Набоков издал книгу мемуаров о детских и юношеских годах, проведенных в России «Память, говори» (*Speak, Memory*, 1951). Много сил он отдает исследованию русской литературы и ее пропаганде на Западе. В 1944 г. Набоков пишет монографию «Гоголь». Он выступает и как переводчик русской поэзии (Пушкина, Тютчева, Лермонтова). Творческим подвигом стал его перевод на английский язык «Евгения Онегина», снабженного фундаментальным 4-томным комментарием (он издан на русском языке и считается классическим трудом в области пушкинистики). Уже после смерти Набокова были опубликованы «Лекции по литературе» (1980) и «Лекции по русской литературе» (1981).

Набоков резко отрицал то, что считал «утилитарной» функцией литературы — выполнение ею «социального заказа», пропаганду «идей», постановку «проблем». Главное достоинство писателя, независимого художника, — это его мастерство. О себе Набоков сказал: «Все, что у меня есть, — это мой стиль».

«Военный» роман: разные грани батальной прозы

Как отмечалось, события Первой мировой войны нашли глубокое и яркое отражение в литературе. Вторая мировая война, изменившая мир, была еще более жестокой. Для американцев, которые сражались как в Европе, так и на Тихом океане, но все же вдали от родных очагов, это была война в защиту демократии от нацистского варварства и японского милитаризма.

Война была в разгаре, когда критики стали обсуждать вопрос о том, кто станет ее летописцем. Назывались имена живых классиков: в СССР — Шолохова, в США — Хемингуэя. Но время показало, что лучшие книги о войне были написаны писателями следующего поколения, фронтовиками, теми, кто принимал в боевых действиях самое непосредственное участие.

Норман Мейлер: «Нагие и мертвые». Одним из первых художественно емких свидетельств о войне стал роман Нормана Мейлера (Norman Mailer, р. 1923) «Нагие и мертвые» (The Naked and the Dead, 1948; рус. пер. 1973). Это был литературный дебют молодого автора, сражавшегося на Тихом океане. Один из самых впечатляющих образцов «военной прозы», роман остается, пожалуй, высшим достижением Мейлера, хотя его автор, активно работающий как беллетрист, эссеист, публицист, критик, выпустил с тех пор более двух десятков книг.

В своем романе Мейлер продолжил традиции реалистической батальной прозы 1920—1930-х годов, традиции Хемингуэя и Дж. Дос Пассоса. Вместе с тем по своей тематике роман выходит за чисто «военные» рамки, затрагивая многие важные проблемы жизни страны в целом.

Сюжет романа — история штурма и захвата обороняемого японцами острова Анапопей в Тихом океане. Он посвящен судьбе американского морского десанта разведывательного взвода, высаженного на остров. Участники боевой операции представляют в совокупности как бы микромодель американского общества, его разные этнические группы и социальные прослойки: ирландец Рой Галлахер, мексиканец Мартинес, командир взвода техасец Сэм Крофт, еврей из Бруклина Джо Голдстейн, поляк Казимир Женавич и др.

Роман написан в жесткой, близкой к натурализму манере. Это отражается и в описании кровавых подробностей боев, и в воспроизведении грубого солдатского жаргона. Композиция романа мозаична: в повествовании соседствуют монологи героев, дневники, экскурсии в прошлое. Все это придает произведению историческую углубленность, создавая образ довоенной Америки.

Из окопов на передовой читатель переносится в штаб, где руководят боевыми действиями. Там, в генеральской среде, играют роль не только интересы дела, но и сложные отношения между людьми, столкновение их амбиций. Принципиально важен внутренний конфликт между генералом Каммингсом и его адъютантом лейтенантом Робертом Хирном.

Хирн из числа либералов-интеллигентов. В 1930-е годы, до войны, он пытался сблизиться с коммунистами и профсоюзными лидерами, но отошел от них, испытав разочарование и усталость. Антипод Хирна генерал Каммингс — точно уловленный социально-психологический тип. Кадровый военный, милитарист, он не только далек от демократических идеалов, во имя которых идет война, но и откровенно им враждебен. Он олицетворение жестокости и бесчеловечности военной машины. Каммингс упивается властью над другими людьми, формулируя свою жизненную философию запугивания и насилия в афоризмах: «Армия действует намного лучше, если вы боитесь человека, который стоит над вами, и относитесь презрительно и высокомерно к подчиненным»; «Ма-

шинная техника нашего времени требует консолидации, а это невозможно, если не будет страха, потому что большинство людей должны стать рабами машин, а на такое мало кто пойдет с радостью». В конце концов Каммингс без обиняков заявляет: «Жаль только, что фашизм зародился не в той стране...»

В чем-то близок к Каммингсу и командир взвода Сэм Крофт. До войны, будучи солдатом национальной гвардии, он застрелил забастовщика; позднее — японского пленного. По вине Крофта гибнет под пулями японского пулемета лейтенант Хирн, переведенный в разведвзвод.

На войне в изображении Мейлера много хаотичного, бессмысленного, непредвиденного. Продуманная стратегия не дает результата. От случайного снаряда гибнут японский командующий и офицеры его штаба. Среди защитников острова начинается паника. Американцы захватывают склады с оружием, боеприпасами, а затем берут под контроль и сам остров.

Роман пессимистичен. В нем ощутимы экзистенциалистские мотивы. Человек одинок в столкновении с темными силами. Солдат «один воюет против всех и вся», он «маленький винтик», который скрипит и стонет. У рядовых одна мечта — возвратиться домой.

Ирвин Шоу. Заметным явлением военной прозы стал роман прозаика и драматурга Ирвина Шоу (Irwin Shaw, 1913—1984) «Молодые львы» (The Young Lions, 1948; рус. пер. 1962). Его автор, придерживавшийся в 1930-е годы радикальных убеждений, снизжил известность антивоенной пьесой «Похороните мертвых» (Bury the Dead, 1936; рус. пер. 1936).

Близкая по стилистике к экспрессионизму пьеса была основана на оригинальном сюжете: шесть солдат, погибших в бою, отказываются от погребения. Между тем командование требует захоронения по всем правилам воинского устава, ибо без этого невозможно «воевать до победного конца». Однако ни приказы начальника похоронной команды, ни увещевания священников, ни распоряжения прибывших на место высоких чинов не имеют действия. Наконец, генералы вызывают к месту погребения матерей, жен, возлюбленных погибших, чтобы с их помощью воздействовать на «бунтовщиков». Но и это бесполезно. В финале один из генералов приказывает открыть по непокорным, стоящим у края могилы мертвецам пулеметный огонь, чтобы убить их вторично...

В годы Второй мировой войны И. Шоу работал корреспондентом в зоне боевых действий. Если Мейлер показывал кровавую бессмысленность войны, обнажал неэффективность военной машины США, то в романе «Молодые львы», переведенном на многие языки, главное — антифашистская направленность.

Действие романа охватывает время с 1938 по 1945 г. События разворачиваются в Германии и США, герои вовлечены в боевые действия во Франции, Северной Африке, Италии; показывается открытие второго фронта.

Среди множества действующих лиц романа — три главных: американцы Майкл Уайтэкр, Ной Аккерман и немец Христиан Дистль.

Христиан Дистль — убежденный нацист; правда, в молодости он недолго был коммунистом, что стало известно гестапо и в дальнейшем мешало его военной карьере. Он проходит боевой путь в рядах вермахта, участвует в победоносной кампании во Франции в 1940 г., воюет в Северной Африке в армии Роммеля, где получает ранение; затем в Италии. Дистль во многом походит на своего командира Гарденбурга, «учебно-показательного» нациста. «Мы сможем процветать только тогда, когда вся Европа обнищает» — таков один из его постулатов. И Шоу логикой романа убеждает: насилие, жестокость, грабежи разлагают и подрывают военную машину вермахта.

Критичен Шоу и по отношению к американской армии, обнажая некомпетентность некоторых офицеров, их деляческий дух, равнодушие к борьбе с нацизмом.

Майкл Уайтэкр — театральная режиссер, выдающий фальшь существования многих людей его круга. После призыва в армию его не покидает внутреннее смятение. На фронте он становится убежденным антифашистом.

Драматична судьба Ноя Аккермана. Интеллигент, еврей, он сталкивается в армии с антисемитизмом некоторых офицеров и солдат «кюжан». Когда у него, чтобы явно его унижить, крадут десять долларов, которые он хотел послать жене, Аккерман решает положить конец издевательствам. Он одного за другим вызывает на кулачные поединки всех десятых своих обидчиков. После каждого «боя» с кровоподтеками и травмами он отправляется в госпиталь, чтобы, оправившись, снова сразиться. Он защищает свое достоинство, требуя, чтобы с «каждым евреем обращались так, словно он весит двести фунтов».

Финал романа: май 1945 года. Наступает агония третьего рейха. В этот момент перекрещиваются дороги трех главных героев. Американские войска входят в нацистский концлагерь, где накануне заключенные перебили охрану. Спасаясь от возмездия, Христиан Дистль скрывается в лесу. Там он наталкивается на Уайтэкра и Аккермана. Дистль убивает Аккермана, а сам гибнет от пули Уайтэкра.

В пору «холодной войны» Шоу сохраняет верность либеральным идеалам. В романе «Взбаламученный воздух» (*The Troubled Air*, 1951), рассказывая об актерах, ложно обвиненных в прокоммунистических симпатиях и подвергшихся травле, Шоу рисует маккартистскую Америку.

В романе «Вечер в Византии» (*Evening in Byzantium*, 1973; рус. пер. 1976) действие происходит во время Каннского кинофестиваля. В центре голливудский режиссер Джесс Крейг, пребывающий в состоянии острого творческого кризиса. Популярна диалогия Шоу «Богач, бедняк» (*Rich Man, Poor Man*, 1970; рус. пер. 1979) и «Нищий, вор» (*Beggarmen, Thief*, 1977; рус. пер. 1986) с ее широкой историко-культурной панорамой американского об-

щества, начиная с конца Второй мировой войны и до 1970-х годов.

В дилогии прослеживаются судьбы двух поколений семьи Джорданов. Раскрываются две жизненные философии: конформистская, воплощенная в образе Рудольфа, и «бунтарская» — представляемая Томом, которому уготована бедность.

Активно работал Шоу и как новеллист (сборник «Пять десятилетий», *Five Decades*, 1979). В его стремлении к лаконизму, подтексту заметно влияние Хемингуэя, который был одним из его кумиров в пору юности.

Джеймс Джонс. Военная тема была, в сущности, единственной в творчестве Джеймса Джонса (James Jones, 1921 — 1977), одного из самых талантливых прозаиков в 1950—1970-е годы. Он служил на Гавайях во время атаки японцев на Перл-Харбор, принимал участие в боевых операциях тихоокеанского флота, в битве за остров Гуадалканал (1942—1943), крупном наступлении американцев, получил ранение и демобилизовался в 1944 г., после чего завершил образование в университете штата Нью-Йорк (1945).

Джонс дебютировал романом «Отныне и вовек» (*From Here to Eternity*, 1951; рус. пер. 1969, 1987), который был удостоен Национальной книжной премии, после чего его автор занял прочное место среди ведущих писателей США «новой волны»¹. Многие в романе, действие которого происходит в 1941 г. на Гавайях, под-
сказано личным опытом автора.

Важна «предыстория» главного героя рядового Роберта Ли Пруита. Он выходец из горняцкой семьи в поселке Харлан, который в 1930-е годы был у всех на слуху, в частности, благодаря выходу документальной книги «Говорят горняки Харлана» (1932); среди ее авторов были Драйзер и Дос Пассос. Во время стачки отца героя бросают в тюрьму, а его дядю убивают. Намаевшись в скитаниях по Америке, Пруит решает идти в армию. Поначалу она видится ему воплощением дисциплины, он надеется найти убежище от несправедливости миропорядка.

Реальная армейская жизнь быстро разрушает иллюзии героя. Герой с его свободолюбивым нравом оказывается в тисках жестокой военной казармы, какой она была в описываемое Джонсом время.

Армейский быт — это грязь и жестокость. Солдаты находят отдушину в карточной игре, выпивках, посещении публичного дома. Перед читателем галерея колоритных персонажей. Среди них те, кто остро чувствует свою несовместимость с армейским укладом, пытается защитить свое «я»: это рядовой Анджело Маджио, сержант Милт Тербер. На другом

¹ Обратим внимание на интересную закономерность: многие американские писатели дебютировали произведениями, которые оказались их высшими достижениями: Бак («Земля»), Г.Миллер («Тропик Рака»), Сэлинджер («Над пропастью во ржи»), Мейлер («Нагие и мертвые»), Джонс («Отныне и вовек»), Керуак («На дороге»), Гинзбург («Вопль») и др.

полюсе — маленькие и большие начальники, демонстрирующие грубость и жестокость по отношению к нижестоящим. Здесь выделяется фигура генерала Слейтера, посещающего гарнизон с инспекционной поездкой. Он откровенно заявляет, что вместо чести и патриотизма основной всего и вся должно стать чувство страха...

Герой обрисован многосторонне. Показаны его сложные отношения с любовницей Вайолет, страстное увлечение красоткой Альмой, девушкой из публичного дома. После стычки с сержантом герой попадает в военную тюрьму, где сконцентрированы худшие стороны армейской жизни. Из тюрьмы Ли Пруит переводится в штрафной батальон, отстойник для «трудновоспитуемых», где подвергается постоянным издевательствам. Выйдя на свободу, он вступает в схватку с Фатсо Джадсоном, своим главным мучителем, и убивает его. Получив ранение, скрывается в доме Альмы.

«...В этом мире, — размышляет Ли Пруит — пока в нем все устроено так, как сейчас, самое трудное — распознать, что настоящее, а что иллюзия, ощутить дыхание другого человеческого существа, его дыхание сквозь стены, искусственно изготовленные стены современной техники и комфорта, которые всегда стоят между людьми... Но я прорвусь сквозь все, я хоть на этот раз прорвусь».

Финал романа — нападение японцев на Перл-Харбор: герой спешит в свою часть и нелепо гибнет от пули военного патруля... Пруит предстает как своего рода «естественный человек», который не в силах сосуществовать с несправедливостью, остро ощущает горький удел личности во враждебном ей окружении.

К своему роману, где не было, собственно, батальных сцен, а главное внимание сосредоточено на изображении армейского образа жизни, Джеймс Джонс взял эпиграфом строки из «Казарменных баллад» Киплинга о «бравых солдатиках, которые пьют, гуляют и прокляты судьбою». Завершает роман стихотворение «Солдатская судьба»:

Солдатская судьба — нелегкая наука,
Солдатская судьба — паскуднейшая штука.

Книга Джонса выходит за рамки такой жанровой разновидности, как «военный роман». По глубине проблем, типологии героев, представляющих разные слои общества, разнообразию стилевых приемов — это произведение эпического общенационального масштаба. В нем Джонс продолжает традиции Драйзера, Томаса Вулфа.

Последовавшие за Перл-Харбором события, боевые действия на Тихом океане были воссозданы писателем в романе «Тонкая красная линия» (*The Thin Red Line*, 1962; рус. пер. 1983), который стал второй частью своеобразной «военной трилогии» Джонса. Ее заключительной третьей частью явился роман «Только позови» (*Whistle*, 1978; рус. пер. 1982), вышедший уже после смерти автора.

В романе прослежены судьбы четырех фронтовиков (которые, в сущности, под другими именами фигурировали и в первых двух частях трилогии). Искалеченные физически, нравственно травмированные, бывшие фронтовики трудно и мучительно приспосабливаются к мирной жизни. Многие из них пробуют забыться в вине. «...Не верю я больше в нашу армию, в то, что она делает, — говорит один из героев, — и в страну нашу не верю. И в человечество, к которому мы имеем несчастье принадлежать, тоже не верю».

Один из главных мотивов романа — контраст между фронтом и тылом, городом Люксором, во многом типичным для Америки. В нем немало жителей, которых война не коснулась, которые в трудные для страны годы обогащались. Не случайно художник-реалист Джонс утверждает: «Война — это часть индустрии, продукт большого бизнеса».

Джозеф Хеллер. Роман «Поправка-22» (Catch 22, 1961; рус. пер. 1967, 1988) — многообещающий литературный дебют Джозефа Хеллера (Joseph Heller, 1923—1999), участника войны, офицера ВВС США. Своеобразие романа в том, что война показана в нем в гротесковом, сатирическом ключе. Хеллер «дегероизирует» войну; показывает сбои армейской машины США, намеренно нагнетая атмосферу тотальной бессмыслицы и абсурда.

Действие происходит в период Второй мировой войны на выдуманном автором острове Пьяносе в Средиземном море, где расположена американская авиабаза. Главный герой, капитан Иоссариан, после 25 боевых вылетов, выполнив положенную ему норму, должен был вернуться домой. Однако его начальник, полковник Кошкарт, из-за карьерных соображений неожиданно поднял эту норму до труднодостижимого «потолка». В итоге Иоссариан поднимается в воздух, не заботясь о результатах: ему безразлично, куда упадут бомбы — на позиции врага или в море.

Объект сатиры у Хеллера — штабные офицеры, преследующие исключительно «шкурные» эгоистические интересы. Их не заботят ни бомбежки, приводящие к гибели мирных жителей, ни потери среди собственных летчиков. В мозговом центре авиабазы не утихает подковерная борьба за награды, должности, чины. Некий генерал Долбинг мечтает сокрушить своего недруга генерала Дриддла. Кошкарт готов на все ради получения генеральских звезд. Искомой высокой должности, «проскочив» несколько званий, взывает лейтенант Шайскопф, демонстрируя завидную изобретательность по части организации смотров, парадов и прочей «показухи». Снабженец Мило Миндербиндер разворачивает прибыльный бизнес, создав нечто вроде торговой фирмы. Подключив к ней пилотов, он использует боевые самолеты для перевозки продуктового дефицита. Ему удается задействовать в своих махинациях даже самолеты «люфтваффе». Он обогащается как за счет «своих», так и «чужих»: например, вымогает у немцев деньги в обмен на то, что американцы откажутся от запланированной бомбежки моста...

Подобные махинации не укрываются от Иоссариана. После гибели друга Снегги он решает объявить «войну войне». Он надевает маску психически больного, полагая, что по этой причине будет списан, но узнает о таинственной поправке-22, которая звучит следующим образом: «всякий, кто хочет уклониться от боевого задания, — нормален и, следовательно, годен к строевой». Иоссариан убеждается, что война идет не столько за искоренение фашизма, сколько в интересах корыстолюбивого начальства. В конце концов он решает дезертировать в Швецию...

Другие книги о войне. Иная, героическая, тональность присутствует в романе Джона Херси «Стена» (The Wall, 1950), посвященном восстанию в Варшавском гетто в 1943 г., когда слабо вооруженные повстанцы отчаянно бились с вермахтом, будучи заранее обречены на гибель. Критические мотивы звучат в романах У. Сарояна «Приключения Весли Джексона» (The Adventures of Wesley Jackson, 1945) и негритянского писателя Дж. О. Килленса «И тогда мы услышали гром» (And Then We Heard the Thunder, 1963). Главный эпизод у Килленса — бунт черных солдат, возмущенных расовой дискриминацией.

В романе Херси «Возлюбивший войну» (The War Lover, 1960) действие происходит в 1943 г. на военно-воздушной базе США в Англии. В романе почти нет описания боевых операций: сюжет строится вокруг взаимоотношений двух главных персонажей.

Капитан Базз Мерроу, блестящий летчик, профессионал, прагматик, для которого человеческие жизни не имеют никакой ценности. Он мечтает поскорее выполнить норму, совершить свои 25 боевых вылетов и, прилично заработав, возвратиться домой. Ему противостоит лейтенант Боумен: он отправляется на войну исполненный иллюзий, которые начинают рассыпаться как карточный домик при столкновении с реалиями армейской машины. В итоге Боумен начинает видеть в Мерроу главного «врага» и открывает против него «второй фронт».

С позиций, близких к официальной точке зрения, пишет о войне видный американский прозаик Герман Вук (Herman Wouk, p. 1915), участник боевых действий на Тихом океане. В своей дилогии «Ветры войны» (The Winds of War, 1971) и «Война и память» (The War and Remembrance, 1978) он воссоздает широкую панораму событий, начиная с вторжения Германии в Польшу и кончая падением Берлина и бомбардировкой Хиросимы.

Голоса поэтов: от Берримена до Лоуэлла

Разнообразна и многоцветна панорама послевоенной американской поэзии. В эти годы завершают жизненный путь классики межвоенной эпохи: Карл Сэндберг (1967), Уильям Карлос Уильямс (1963), Роберт Фрост (1963), Эзра Паунд (1970). И одновре-

менно заявляет о себе новое поколение поэтов; их творчество отражает возросшую культуру стиха. В поэзии некоторых намечаются преодоление элитарности и «герметизма», обращение к жизненным реалиям (Теодор Ретке, Рэнделл Джаррелл).

Джордж Берримен (George Bergman, 1914—1972) — поэт классической ориентации, в стихах которого заметны также модернистские и экзистенциалистские настроения. Он удачно работал в жанре сонетов и песен-фантазий (dream-songs), Берримен отзывался на события Второй мировой войны, антифашистскую борьбу («1 сентября 1939»; «Письмо его брату»). Он автор неоконченного романа-автобиографии «Исцеление» (Recovery, 1973), книги статей и эссе «Свобода поэта» (The Freedom of the Poet, 1976), поэтической сюиты, посвященной Анне Брэдстрит, а также монографии о Стивене Крейне. Самоубийство отца наложило тяжелый отпечаток на душевное состояние Берримена. Он страдал от алкоголизма. В 1972 г. добровольно ушел из жизни.

Сильвия Плат. Ярким представителем так называемой «исповедальной» поэзии, построенной на ярко выраженном автобиографизме, была Сильвия Плат (Sylvia Plath, 1932—1963). Дочь австрийского профессора-иммигранта, переселившегося в США, она успела издать лишь один сборник стихов «Колосс» (The Colossus, 1962), три других, а также автобиографический роман «Под стеклянным колпаком» (The Bell Jar, 1963) вышли уже посмертно. Ведущие мотивы ее поэзии: чувство неизбывного одиночества, сознание своей неприкаянности в Америке, неприятие ценностей мещанско-потребительского общества и морали отцов. Получив стипендию Фулбрайта, она училась в Кембриджском университете в Англии, где познакомилась с английским поэтом Тедом Хьюзом и вышла за него замуж. Переживания, связанные с разводом, разочарование в жизни толкнули Сильвию Плат на самоубийство.

Дениза Левертов. Преодоление маккартистского оцепенения «запуганных пятидесятых», атмосфера общественного подъема в пору «бурных шестидесятых» сказались на творчестве ряда видных поэтов.

Социальный пафос характерен для поэзии Денизы Левертов (Denise Levertov, 1923—1997). Ее отец, выходец из России, еврейского происхождения, после переезда в Англию стал священником англиканской церкви; мать была валлийкой. Юность поэтессы прошла в Англии, с 16 лет она жила в США. Начав с лирики, отражавшей субъективные переживания, Левертов в 1960-е годы принимает участие в акциях протеста против войны во Вьетнаме, потрясенная участью сгоревших от напалма детей. В 1974 г. она посетила Ханой как гость правительства Вьетнам. В своих стихах выражала солидарность с радикальными движениями в странах Латинской (Сальвадор) и Южной (Чили) Америки. В последние

годы политическая «ангажированность» Левертов сменилась обращением к нравственно-философским вопросам бытия, а художественная форма ее стихов обрела ясность и законченность. Вот одна из ее миниатюр «Прощаясь навсегда»:

Он сказал, погляди, точно камни,
За кормой нашей катятся валы.
А я видела белые скалы,
Наклонившись над самой водою,
Провожали нас долгим поклоном
И в рассветной дали исчезали.

(Пер. Д. Веденяпина)

Гвендолин Брукс (Gwendolyn Brooks, р. 1917) родилась в негритянской семье среднего достатка, детство и юность провела в Саут-сайде, одном из бедных черных кварталов Чикаго, том самом, в котором разворачивается действие романа Ричарда Райта «Сын Америки». Окончив Уилсоновский колледж (1936), она занялась преподаванием литературы в школе, позднее стала вести творческие семинары со студентами. В автобиографической книге «Рассказ из части первой» (Report from Part One, 1972) Брукс декларирует свое эстетическое кредо — стать «голосом всех негров», тех, кто обедает в тавернах, гуляет в парках, ходит в школу, молится в церкви, трудится на фабрике, в шахте или офисе, кто томится в тюрьме. Брукс стремится не «учить», но «забавлять и просвещать». В широком плане она продолжает традицию Ленгстона Хьюза, одного из своих учителей, кроме того, опирается на опыт европейских мастеров, тяготея к ясным классическим формам, а также на негритянский фольклор с его музыкальностью. Тематика ее поэзии — простая, повседневная жизнь, незатейливый быт. «Если хотите написать стихотворение, — убеждена Брукс, — достаточно выглянуть из окна на улицу».

Поэтесса начала печататься в середине 1930-х годов на страницах радикальной газеты «Чикаго дифендер» (Chicago Defender), в 1945 г. выпустила первый сборник стихов «Улица в Бронзвилле» (A Street in Bronzeville), положительно оцененный критикой, за ним последовала поэма «Энни Аллен» (Annie Allen, 1949), удостоенная Пулитцеровской премии. Это был первый случай, когда столь высокая награда присуждалась черному литератору. Позднее она стала поэтом-лауреатом штата Индиана.

Г. Брукс умеет несколькими точными деталями передать сущность человеческого характера. Таково, например, ее стихотворение «Бездетная женщина»:

Бездетная женщина тратилась на игрушки,
У ее сестер в семейных домах
Были мальчишки и маленькие девчушки.
Бездетная женщина в шляпке такой красоты,

Что ахнешь. С перьями. Гребень такой в волосах.
Такая завивка. А ей остались коты и голуби.

(Пер. В. Британишского)

В стихотворении «Едоки бобов», давшем название поэтическому сборнику (The Bean Eaters, 1961), она рисует другую картину:

Эти двое, старик со старухой, обычно бобы едят.
Одно только блюдо, обед у них бедноват.
Простая посуда, и мебель у них проста.
Стол расшатался, и стулья давно скрипят.

(Пер. В. Британишского)

Перу Г. Брукс принадлежит роман «Мод Марта» (Maud Martha, 1953) о горькой доле негритянской женщины, страдающей от расизма, социальной униженности и принадлежности к «слабому полу». Не была глуха Г. Брукс и к социальным проблемам низов. Таковы ее стихотворения «Дети бедняков» (Children of the Poor), «Малколм Экс» (Malcolm X), «“Чикаго дифендер” посылает своего человека в Литл-Рок» (The Chicago Defender Sends a Man to Little Rock), в котором она отзывается на первые удары приближающейся негритянской революции.

В 1960-е годы Г. Брукс разделяла взгляды Мартина Лютера Кинга и отклоняла экстремистские крайности сторонников «черного национализма». После бурных выступлений черных весной 1968 г., реакции на убийство М. Л. Кинга, она заявила: «На поэтов, которым случилось быть неграми, падает двойное испытание: они должны писать стихи и помнить, что они негры». В сборниках последних лет («Избранные стихи», Collected Poems, 1963; «Фамильные фотографии», Family Pictures, 1970; «Бунт», Riot, 1970; «Одиночество», Aloneness, 1971; «Букварь для черных», Primer for Black, 1981; «Освобождение», Disembark, 1981; и др.) очевидны рост ее мастерства, обогащение поэтической техники, удачное соединение медитации, бытописания с иронией и сатирой.

Роберт Лоуэлл. Потребность отзываться на жгучие социальные проблемы современности определила внутреннюю логику творчества Роберта Лоуэлла (Robert Lowell, 1917—1977). Безусловно, крупнейший американский поэт второй половины завершившегося столетия, Лоуэлл принадлежал к прославленной семье массачусетских Лоуэлли, давших Америке ряд поэтов, писателей, ученых¹.

¹ Среди них были Джеймс Рассел Лоуэлл (1819—1891), поэт, журналист, критик, аболиционист и дипломат; Мэри Лоуэлл (1821—1853), поэтесса, аболиционистка, жена Джеймса Рассела Лоуэлла; Роберт Трейл Лоуэлл (1816—1891), старший брат Джеймса Рассела Лоуэлла, поэт, романист, дед Роберта Лоуэлла; Эми Лоуэлл (1874—1925), поэтесса, один из лидеров имажистов, заметная фигура «поэтического Ренессанса».

Роберт Лоуэлл воспитывался в характерной для его клана атмосфере высокой духовности, приверженности религиозным традициям и интеллектуализма. Он учился в Гарвардском университете, затем перешел в Кенйон-колледж (штат Луизиана), где среди его наставников были Дж. К. Ренсом — поэт, публицист, критик и педагог, видная фигура «южной школы», и другой не менее знаменитый «южанин» Р. П. Уоррен, романист, поэт, автор знаменитого романа «Вся королевская рать». От своих учителей Лоуэлл воспринял склонность к сложной символике, красочным метафорам, известной элитарности стиля, тяготение к философско-историческим ассоциациям и параллелям.

Убежденный католик, Лоуэлл был неизменно тверд в своей пацифистской позиции. В 1944 г. он отказался от военной службы по этико-религиозным убеждениям, за что поплатился годом тюремного заключения. В первых поэтических сборниках («Земля несоответствий», *The Land of Unlikeness*, 1944; «Замок лорда Уири», *Lord Weary's Castle*, 1946, Пулитцеровская премия; «Страницы жизни», *Life Studies*, 1951) Лоуэлл был близок к стилистике «метафизиков» и Т. С. Элиота. В дальнейшем он острее реагирует на волнующие людей проблемы. В 1950—1960-е годы он наиболее ярко представляет «исповедальное» направление в лирике: отказывается от модной тенденции к «деперсонализации» стихов, стремится с предельной откровенностью выразить свой внутренний мир. Его «исповедальная» лирика включается в широкий исторический контекст (сборники «История», *History*, 1973; «День за днем», *Day by Day*, 1977). Поэт ощущает личную ответственность за то, что происходит в мире: и за бомбежку Дрездена, и за кошмар Хиросимы. В стихотворении «Трупы Европы» Лоуэлл с болью пишет:

Бомбежка кончилась. Мы полегли,
Невест и женихов, лежащих вместе,
Ни крест, ни сталь, ни деньги не спасли,
Ни шпилей вздыбленные перекрестья.
О Матьер! Воскреси! Мы полегли
В сумятице. Вокруг застыло пламя,
В святой земле мы вязнем как во зле.

(Пер. В. Орла)

В период вьетнамской войны Лоуэлл занимает бескомпромиссную позицию. Он участник антивоенных митингов и манифестаций. В 1965 г. поэт демонстративно отказался принять участие в фестивале искусств, проводимом в Белом доме. Безукоризненно высокий авторитет Лоуэлла способствовал росту антивоенных настроений среди творческой интеллигенции. Участие в этих драматических событиях было запечатлено в его стихотворном цикле «Записная книжка», 1967—1968, 1969 (*Notebook 1967—1968, 1969*).

В 1973 г. он вторично был удостоен Пулитцеровской премии, на этот раз за сборник сонетов «Дельфины» (The Dolphins).

Поэзию Лоуэлла одушевляет страстный протест против всех форм варварства, насилия, надругательства над людьми. Олицетворением темных преступных страстей становится для него печально известный римский император Калигула:

Великолепнейший Калигула!
Уродец, взвитый над квадригой,
Чье зло — наивная религия.
Мой дурачок, большое детство
Просвечивает сквозь злодейство.
Как нервный узел оголимый —
Причину боли, узник, скот, Калигула.

(Пер. А. Вознесенского)

В стихотворении «Бетховен» Лоуэлл славит высокую миссию художника:

Бетховен — он был романтик, но трезвый романтик!
Что для него короли, республики, Наполеон?
Он сам себе Наполеон! Что для него глухота?
Кровоточит ли рана на полотна живописца?
В оковах ли хор узников из «Фиделио»?
При хорошем голосе слух — наказание.

(Пер. А. Сергеева)

В целом поэзия США последних десятилетий характеризуется укреплением позиций поэтического реализма, прорывом мастеров стиха к правде жизни. Утвердилась поэтика верлибра, обогатилась традиция Уитмена.

«Битничество» и литература: предвестие «бурных шестидесятых»

«Побитое поколение». В середине 1950-х годов в американской литературе и культуре получило развитие движение, ядром которого были молодые люди, как правило, принадлежавшие к художественной богеме. Они вступили в жизнь после заметного ослабления «холодной войны» и поражения маккартизма. Их называли «побитым поколением» (Beat Generation, по аналогии с Lost Generation, «потерянным поколением» 1920-х годов), иногда «битниками» (слово «beatnik» было неологизмом, образованным в духе популярного с 1957 г. слова «спутник»).

Доктрина «битников» имела в своей основе бунтарство, вызов общепринятому, отвращение к конформизму и самодовольству мещанского общества «запуганных пятидесятых», к атмосфере трус-

ливого молчания и страха. «Битники» отвергали благопристойность и приоритеты «массового общества», культ вещей, ориентированность на карьеру и успех. Одним из своих предшественников они считали сэлинджеровского Холдена Колфилда. Отторжение от общества и его фальшивых идеалов соединилось у них с порывом к естественности, простоте, близости к природе, первоначалам жизни, ко всему тому, что раскрепощает личность от сковывающих условностей и стимулирует творческую энергию. Их бунтарство носило во многом анархический характер. Не последнюю роль в их жизни играли вино и наркотики, дававшие желанное наслаждение и «озарение». Центрами «битников» были Нью-Йорк и Сан-Франциско.

Отвергая философию плоского рационализма, «битники» культивировали дзэн-буддизм. В эстетическом плане были близки к неоавангардизму. Среди их художественных ориентиров были также Г. Торо, с его культом индивидуализма и независимости личности от общества; Уитмен, певец всечеловеческого братства; Генри Миллер, герой которого, будучи привержен философии вседозволенности, не принимал условностей и табу социума. Их творчество, будь то проза или поэзия, носило оттенок эпатажа по отношению к привычным канонам в области формы, языка, было вызовом бескрылому академизму.

Близки к «битникам» и появившиеся в начале 1960-х годов хиппи (hippies). Они также протестовали против буржуазного «истеблишмента», создавая собственную контркультуру (counter-culture).

Нередко в среде хиппи оказывались дети состоятельных и респектабельных родителей, с которыми они добровольно порывали. Хиппи вели «кочевой» образ жизни, носили длинные волосы и экзотические одежды. Хиппи и «битники» принимали участие в социальных движениях 1950-х годов, антирасистских выступлениях и манифестациях против вьетнамской войны. Близки к хиппи были и «люди-цветы» (flower people), отрицавшие этику воинствующего эгоизма и индивидуализма.

Важнейшей характеристикой контркультуры 1960-х были безграничная свобода самовыражения художников и расцвет рок-музыки; пиком увлечения ею стал Вудстокский музыкальный фестиваль, впервые проведенный в 1969 г. Хиппи изъяснялись на особом молодежном сленге (hip jargon), который вместе с философскими терминами дзэн-буддизма органично вписался в стилистику битнической литературы.

Джек Керуак. Одним из идеологов и родоначальников «побитого поколения» был Джек Керуак (Jack Kerouac, 1922—1969), романист и поэт. Его родители имели французские корни, отец владел небольшой типографией. Джек Керуак учился в Колумбийском университете (1940—1942), который не окончил. Скитаясь по стране, он перепробовал множество профессий. Дебютиро-

вал романом «Городок и город» (The Town and the City, 1950), в котором, опираясь на автобиографический материал, воссоздал историю многодетной семьи Мартинов. В середине 1950-х годов Керуак примкнул к движению «битников» и дал ему своеобразное художественное выражение в романе «На дороге» (On the Road, 1957), также во многом автобиографическом.

В романе охвачен пятилетний временной отрезок, начиная с конца 1947 г., во время которого друзья совершают пять поездок туда и обратно от Тихоокеанского до Атлантического побережья.

Это история Сэла Паредайза, начинающего литератора (в котором угадываются некоторые черты Керуака), а также его друга Дина Мориарти (прототипом которого был известный битник Нил Кэссиди). Сэл — неугомонный тинэйджер, выпускник школы для трудных детей в Нью-Мексико. Его душа прикипела к гоночному автомобилю, который мчится через материк, чтобы где-то в конце пути герой мог встретить женщину и пережить бурный роман. Оба друга принадлежат к молодому поколению, не приемлющему морали отцов, которые озабочены лишь «загребанием денег», карьерой и престижным положением в обществе. Идеал Дина и Сэла — «жить ради жизни», предаваться свободной любви, о мчаться наперегонки в скоростных авто. Это дает героям ощущение желанной вольности, отторжения от условностей и норм и, как они полагают, приближает к познанию сакраментальных истин.

Композиция романа нарочито небрежно выстроена: перетасовываются разножанровые куски текста, новеллы-миниатюры, автобиографические экскурсы, лирические отступления, написанные ритмизированной прозой. Подобная калейдоскопичность призвана подчеркнуть хаотичность, неупорядоченность мира, в котором мечутся неугомонные керуаковские молодые люди. Их существование — это безостановочное, лишённое четко обозначенной цели движение. Асфальтированное шоссе с несущимися машинами — метафора избранного героями динамичного стиля жизни.

Роман «На дороге» открыл серию произведений Керуака («Подземные», The Subterraneans, 1958; «Бродяги в поисках драхмы», The Dharma Bums, 1958; «Биг Сур», Big Sur, 1962; др.), живописующих анархически-бездумное богемное существование «битников». В этих романах Керуак закрепил свой «спонтанный метод» воспроизведения мыслей в том алогичном, «сыром» виде, в каком они рождаются в писательском сознании. Беспорядочный образ жизни, злоупотребление наркотиками подорвали здоровье Керуака, который умер в возрасте 47 лет.

Аллан Гинзберг. От «битничества» неотделим и ранний Аллан Гинзберг (Allan Ginsberg, 1926—1997), один из виднейших американских поэтов второй половины XX в. Уроженец Нью-Джерси, сын поэта Луиса Гинзберга, он окончил Колумбийский университет (1948), сменил ряд профессий, много путешествовал по стране, подружился с идеологами «битничества» Дж. Керуаком и

У. Берроузом. Обосновавшись в Калифорнии, Гинзберг создает вызвавшую общественный резонанс книгу «Вопль и другие стихотворения» (*Howl and Other Poems*, 1956). Эта книга была выпущена Лоуренсом Ферлингетти, поэтом-«битником» и издателем. За публикацию книги Гинзберга как произведения «непристойного» характера Ферлингетти был привлечен к суду, но оправдан.

Небольшая по объему, написанная свободным стихом поэма «Вопль» была криком души, «огромной печальной комедией из сумасшедших фраз и образов, лишенных смысла». Поэма, состоящая из трех частей, — выражение отчаяния «лучших умов поколения, разрушенных безумием, бесплодных в своей истерической обнаженности». Эти души, подобно другу поэта, заключенному в сумасшедший дом, гибнут в «современном аду». Гинзберг обрушился на капиталистического Молоха, сеющего гибель.

Надрывная интонация, «восклицательный» тон, способность с обнаженной искренностью передать свои ощущения отличают и другие антиконформистские произведения Гинзберга. Таковы стихи из сборника «Падение Америки. Стихи о штатах, 1965—1971» (*The Fall of America Poems of These States, 1965—1971*, 1972, Национальная книжная премия):

Америка, я все отдал тебе и я теперь ничто.
Америка, два доллара 27 центов 17 января 1956.
Я, кажется, схожу с ума.
Америка, когда мы покончим с войнами?
Пошла ты со своей атомной бомбой,
Я паршиво себя чувствую,
Оставь меня в покое.
Я не притронусь к стихам покуда малость
не тронусь.
Америка, когда на тебя снизойдет смиренность
ангельская?
Когда же ты сбросишь это грязное белье?
Когда на себя самое поглядишь сквозь темень
Могильную?
Когда ты станешь достойной своих бунтарей?

(Пер. Г. Симановича)

Подобные, более чем нетрадиционные стихи производили впечатление, особенно во время публичных исполнений в кафе, концертных залах, когда поэт читал их нараспев. В конце 1950-х — начале 1960-х годов Гинзберг приобретает широкую известность и воспринимается как классик «контркультуры» (сборники «Каддиш», *Kaddish and Other Poems*, 1961; «Сгустки реальности», *Reality Sandwiches*, 1963). Он участник антивоенного движения, много путешествует по миру; был в СССР в 1965 и 1985 гг. В конце 1960-х годов Гинзберг выходит за рамки философии, эстетики и стили-

стики «битничества», обогащает свою поэтическую манеру. В 1977 г. он удостоен Национальной книжной премии за сборник «Падение Америки». В этом сборнике перед поэтом, путешествующим по Америке, мелькают пейзажи, вывески, гудки автомобилей, шум городов, обрывки радиоволн. Поэтический процесс, по мнению Гинзберга, проистекает из внутреннего ритма творца, что позволяет раскрепостить «компьютеризированное» сознание. На исходе жизни Гинзберг стал горячим поклонником дзэн-буддизма, проповедником романтической, мистической и пацифистской идеи «силы цветов» (flower power); этому словосочетанию, им же и придуманному, Гинзберг придавал сакраментальное значение.

«Битничество» выдохлось к середине 1960-х годов, а сами «битники», утратив свой бунтарский запал, сохранив лишь внешние атрибуты бурной молодости, особенно в одежде, постепенно вошли в некогда проклинаемый ими «истеблишмент».

В целом же движение, начинавшееся с эпатажного бунтарства, сыграло свою позитивную роль, подготовив тот общественный подъем 1960-х, который получил энергичный отзвук в литературе. «Битники» были предтечами тех, кто участвовал в «негритянской революции» и протестовал против войны во Вьетнаме.

Под знаком «негритянской революции»: литература черных (1960 — 1980-е)

Как уже подчеркивалось, два фактора определили общественную жизнь страны в пору «бурных шестидесятых»: «негритянская революция» и мощное движение протеста против войны во Вьетнаме.

Дата 1 декабря 1955 г. вошла в новейшую историю США. В этот день в маленьком городе Монтгомери в штате Алабама, бастионе южного расизма, негритянка Роза Паркс отказалась уступить место в автобусе белой женщине. Этот поступок был вызовом основам «южного образа жизни». Он стал толчком стремительно набиравшего силы движению в защиту гражданских прав негров (Civil Rights movement), распространившемуся по южным штатам, а затем и по всей стране.

Середина 1950-х считается прологом «негритянской революции». Ее корни надо искать в событиях, последовавших после разгрома фашизма. Начался распад колониальной системы. После поражения маккартизма в США наметились решительные сдвиги и в расовом вопросе. В 1954 г. Верховный суд США принял Закон о десегрегации в школах. Убыстрился трудный процесс разрушения дискриминационных барьеров, процесс, в котором приняли участие многие либерально настроенные белые американцы.

Мартин Лютер Кинг. С конца 1950-х годов движение черных американцев возглавил выдающийся лидер Мартин Лютер Кинг

(Martin Luther King, 1929—1968), баптистский священник, борец за гражданские права, последователь Махатмы Ганди. Стронник ненасильственных действий, тактики «гражданского неповиновения» (civil disobedience), «барабанщик справедливости», фигура общенационального масштаба, в 1963 г. Кинг стал одним из вдохновителей массового похода «черных» на Вашингтон в ознаменование 100-летия провозглашения Линкольном освобождения рабов. Тогда Кинг произнес знаменитую речь «Есть у меня мечта» (I Have a Dream). В 1964 г. он стал лауреатом Нобелевской премии мира.

Во второй половине 1960-х годов движение за права негров стало сливаться с выступлениями против войны во Вьетнаме. В 1968 г. в Мемфисе М.Л.Кинг был убит расистом Джоном Рэем (John Ray). Это вызвало бурные выступления протеста в негритянских кварталах. Позднее был провозглашен официальный праздничный день (15 января) в честь Мартина Лютера Кинга как национального героя США.

Кинг был блестящим оратором и публицистом, он осуждал сторонников экстремистской линии в негритянском движении в многочисленных статьях, речах, интервью, а также в книгах («Сила любви», Strength to Love, 1963; «Почему мы не можем ждать», We Can't Wait, 1964).

Две тенденции в освободительном движении черных американцев и негритянской литературе. В начале 1960-х годов в стране прошли массовые «марши свободы». Они получили общеамериканский резонанс. Во время юбилейных торжеств по случаю столетия отмены невольничества писатель Джеймс Болдуин сказал: «Страна наша празднует столетие со дня отмены рабства на сто лет раньше, чем это следовало бы сделать». Именно в это время грозно прозвучал лозунг: «Свободу сейчас!» (Freedom Now!). Под давлением масс в 1963—1964 гг. был принят ряд законов, юридически запретивших расовую дискриминацию и сегрегацию.

В условиях «негритянской революции» укрепились этническое самосознание, чувство расовой гордости черных американцев. Цвет кожи перестал быть для них символом униженности и «второсортности». Родился новый лозунг: «Черное — это прекрасно» (Black Is Beautiful). Темнокожие американцы стали рассматривать себя как носители и наследники африканских культурных традиций; некоторые начали носить африканские одежды и прически. Стали широко использоваться термины «афро-американцы» и «черные». Напротив, слово «негр» и все производные от него обрели негативный оттенок, поскольку ассоциировались с уничижительным «ниггер».

Вместе с тем в освободительном движении черных американцев в 1960-е — начале 1970-х годов отчетливо обозначились две тенденции: первую представляли умеренные круги, сторонники

мирных методов борьбы, руководимые Мартином Лютером Кингом; вторую — экстремисты, поборники насилия вплоть до вооруженных выступлений, провозгласившие лозунг: «Власть черным» (Black Power). В период своей наибольшей активности «сепаратисты» пребывали в резкой конфронтации с теми, кого называли «интеграционистами»; последним бросали обвинения в «пресмыкательстве перед белыми», в угодничестве в духе «дяди Тома» и уходе от реальных нужд черных бедняков. Эти две тенденции нашли выражение и в литературе. Экстремистскую линию представляли Лерой Джонс, Эд Буллинз, Дон Ли. В полемическом запале экстремисты и сепаратисты договорились до того, что стали отрицать «белую цивилизацию» (которую они называли «сифилизацией»), равно как и «белое искусство».

Лерой Джонс (Leroi Jones, р. 1934; выступает с 1976 г. под мусульманским именем Имаму Амири Барака) в период подъема негритянского движения в 1960-е годы выдвигается как один из его активистов, поборник «культурного сепаратизма», теоретик и пропагандист «черного искусства» (black art) и «черной эстетики» (black aesthetic).

В сборнике эссе «Дома» (Home. Social Essays, 1966) Лерой Джонс декларирует свою приверженность к насилию, разрыв с «мачехой Америкой», отказ от «умирающего Запада». Джонс схематично и плоско трактует литературу, отводя ей утилитарную функцию («обвинять», «шокировать», «возбуждать ненависть»). В программном стихотворении «Черное искусство» (Black Art) он призывает поэтов создавать «стихи-убийцы», способные «сеять смерть среди белых». В своей драматургии (пьесы «Туалет», The Toilet; «Голландец», Dutchman; «Раб», The Slave; все — 1964; и др.), отмеченной парадоксальностью формы, грубым натурализмом и абсурдизмом, утверждал неодолимость пропасти между «черной» и «белой» Америкой.

Эд Буллинз. Сходные идеи отстаивал другой адепт культурного сепаратизма Эд Буллинз (Ed Bullins, р. 1935), драматург и теоретик «черного театра». Он исходил из тезиса о том, что театр — «динамит», а культура — «оружие»; это облекалось у него в агрессивно-националистические формы. Одаренный драматург, Э. Буллинз отдал щедрую дань натурализму, живописал «дно» общества. Поэты сепаратистской ориентации культивировали хаотизм формы, «восклицательный» тон, нагромождение образов в духе неоавангардистской стилистики, использование грубого сленга. К середине 1970-х годов в связи со спадом политической напряженности накал сепаратистских выступлений стал ослабевать. Эд Буллинз вынужден был признать, что практика «культурного сепаратизма» зашла в тупик.

«Интеграционисты»: **Ральф Эллисон.** К «интеграционистам» относились фактически все, кто составлял цвет литературы «чер-

ной» Америки, в том числе Л. Хьюз, Дж. Болдуин. Среди них был и Ральф Эллисон (Ralph Ellison, 1914—1994), прозаик и эссеист, автор единственного романа «Человек-невидимка» (The Invisible Man, 1952).

Роман — классика «новой» американской прозы, увенчан высшими литературными наградами, в частности Национальной книжной премией. Он выдержал около 40 изданий и переведен на полтора десятка языков. Это произведение сложной философско-символической, метафорической структуры. Автор определил его смысл как воссоздание главных вех «посвящения в негры», процесса формирования «негритянского сознания в Америке».

В центре романа безымянный герой — негр, избравший местожительством сумрачные подземелья. Он излагает историю своей жизни, своеобразную, в духе кафкианских кошмаров, одиссею исканий, заблуждений и озарений. Герой «невидим», потому что люди, вступающие с ним в контакт, воспринимают только «окружение героя, самих себя или фрагменты собственного воображения». На юге, где прошла его юность, он подвергался унижениям. Приехав в Нью-Йорк, понимает, что и там ему закрыт доступ к интеллектуальной деятельности. Он пробует стать рабочим, а его принимают за штрейкбрехера; потом из-за несчастного случая он попадает в больницу, где после электрошока частично теряет память. Далее следует его встреча с «братом Джеком», функционером некоего Братства, под которым подразумевается коммунистическая партия. Его члены объявляют себя борцами за права трудового народа, но на деле стремятся использовать «товарищей» в своих партийных целях. Порвав с Братством, герой оказывается жертвой преследований со стороны «черных националистов». В результате он не верит ни «левым», ни «правым», ибо ни те ни другие не желают признать в нем личность. Герой обретает свободу, порвав с обществом, в котором господствуют ложные понятия и стереотипы. Он скрывается на нью-йоркской свалке.

Расовая проблема у Эллисона (как нередко у черных писателей, например, у Р. Райта) обретает экзистенциальную окраску. Не случайно писатель назвал свой роман попыткой «выйти из тесного убежища расы и попробовать свои силы в широком мире искусства».

Эллисон также автор книги «Тень и деяние» (Shadow and Act, 1964). Это собрание рецензий, статей и эссе по преимуществу автобиографического характера. В книге — три главные темы: литература и фольклор, музыка черных и ее воздействие на негритянскую литературу, сложные взаимоотношения между негритянской и американской культурой. Эллисон рассматривает свое творчество как синтез двух традиций — негритянского фольклора и мировой художественной литературы. Он называет писателей, повлиявших на его эстетическую позицию: А. Мальро, Ф. М. Достоевский, Г. Мелвилл, У. Фолкнер. В программной статье «Утаенное имя и трудная судьба. О жизненном опыте писателя в Соеди-

ненных Штатах» (Hidden Name and Complex Fate. A Writer's Experience in the USA, 1964) Эллисон делится размышлениями о нелегком процессе становления художника, обретении им своего творческого «я». Для него главное — воплощение личного опыта, придание ему общечеловеческой значимости средствами высокого искусства. Подобный пример являл для него Хемингуэй.

Лорейн Хэнсберри: «быть молодой, одаренной и черной». К «интеграционистам» принадлежала и талантливый драматург, безвременно ушедшая Лорейн Хэнсберри (Lorraine Hansberry, 1930—1965), пьеса которой «Изюминка на солнце» стала явлением общеамериканской значимости. Это было первое драматургическое произведение черного автора, получившее сценическое воплощение на Бродвее.

Среди драматургов кумиром Хэнсберри был Шекспир, а образцами — драматургическая классика и ее ясные формы. Сочиняя для театра, она умело использовала негритянские этнические элементы, музыку, танцы. Драматург избегала как «лобовой» тенденциозности, так и плоского копирования жизни: реализм для нее обозначал «не только то, что есть, но и то, что может и должно быть». То немногое, что эта талантливая женщина успела написать, было одушевлено гуманистическим пафосом. «Каждой клеточкой нашего существования мы излучаем протест», — писала она. Отзываясь на столь активно дебатировавшиеся черными писателями проблемы соотношения общечеловеческого и этнического, она приходила к выводу, имеющему принципиальную ценность: «Чтобы произведение приобрело универсальную значимость, надо уделять максимум внимания конкретному. Универсальность — следствие точного воспроизведения художником своего предмета».

«Изюминка на солнце». Этот принцип реализовался в ее пьесе «Изюминка на солнце» (A Raisin in the Sun, 1959; рус. пер. 1959). Для негритянской драмы она имела такое же значение, как для прозы роман «Сын Америки» Ричарда Райта, которого Хэнсберри считала своим учителем. Свой замысел Лорейн Хэнсберри определяет так: «“Изюминка на солнце” — это пьеса о столкновении американской семьи с торгашескими идеалами общества. И действующие лица в ней — негры». Место действия — Чикаго.

Сюжет лишен внешнего драматизма: перед нами, казалось бы, тривиальная история переезда негритянской семьи среднего достатка Янгеров в новый дом, расположенный в квартале для белых. После смерти мужа Лина Янгер получает страховку в 10 тысяч долларов. Ее сын Уолтер Янгер хотел бы использовать эти деньги по своему усмотрению, но мать настаивает на покупке дома.

Центр тяжести в этой пьесе — сложные взаимоотношения в семье Янгеров, столкновение различных жизненных позиций. Впечатляет фигура Лины — женщины необразованной, прожившей нелегкую жизнь в заботах о детях и семье. Она наделена развитым чувством собственного

достоинства и житейской мудростью. Дочь Лины Бенита, предмет семейной гордости, учится на врача. На ее руку претендует Джордж Мэрчисон, человек состоятельный. Став его женой, Бенита обеспечила бы себя материально. Но она предпочитает ему студента Асагая, выходца из Нигерии. Бенита готова отправиться в Африку и применить там свои медицинские знания. Старший сын Уолтер Янгер работает шофером у белых, мечтает открыть винный бизнес, но терпит неудачу, легкомысленно отдав часть материнских денег какому-то проходимцу.

Дом, купленный Линой, расположен в Клиберн-парке, населенном белыми. Мистер Линднер, представитель белых домовладельцев, расист, пробует втолковать Лине, что они окажутся нежелательными персонажами в квартале. Белые граждане хотят выкупить дом у Янгеров, приплатив им, лишь бы обезопасить себя от столь предосудительного соседства. Но семья отказывается от предложения Линднера. Их мечта иметь дом — не должна засохнуть как изюминка на солнце. «Я хочу сказать, что чувство собственного достоинства у нас в крови... Все мы хорошо обдумали ваше предложение и решили переехать в дом, потому что мой отец... мой отец заслужил это», — говорит Уолтер. Мать поддерживает сына в этом решении.

Пьеса завершается на светлой, жизнеутверждающей ноте: Янгеры упаковывают вещи, готовятся к переезду.

Во второй пьесе Хэнсберри «Плакат в окне Сиднея Брустайна» (*The Sign in Sidney Brustein's Window*, 1964; рус. пер. 1968) герои — почти все белые, представители художественной интеллигенции, живущие в накаленной атмосфере «бурных шестидесятых». Главный герой Сидней Брустайн разочарован в политической деятельности, разуверился в громких и пустых словах. Брустайн — фигура отнюдь не героического плана, но он несет в себе антиконформистский запал. Пьеса обнажает «муки человека, делающего выбор». И сама жизнь убеждает Брустайна в пагубности позиции «страусизма», равнодушия, устранения от участия в общественных делах. «Каждый раз, когда мы говорим: живи и не мешай жить другим, — празднует победу смерть!», — говорит он.

После смерти Хэнсберри ее муж Роберт Немироф выпустил сборник «Быть молодой, одаренной и черной» (*To Be Young, Gifted and Black*, 1969), в котором собрал письма, дневники, фрагменты незавершенных пьес писательницы.

Алекс Хейли. История и современность. Примерно с середины 1970-х годов, когда накал расовых конфликтов начал утасать, в негритянской литературе возобладали новые настроения. Черные американцы обратились к истории, к прошлому, исполненные потребности понять свои истоки, выявить свою этническую самобытность.

Шумный успех имела семейная сага Алекса Хейли (*Alex Haley*, р. 1921) «Корни» (*Roots*, 1976). Почти 12 лет автор работал в архивах и музеях, записывал устные свидетельства своей бабушки,

итогом чего стала книга объемом почти в 600 страниц, своеобразная документированная хроника одной семьи почти за двести с лишним лет.

Действие романа начинается в 1750 г. в Гамбии (Западная Африка) в день появления на свет Кунта Кинте, дальнего предка автора. В живых, конкретных подробностях воспроизводит Хейли уклад древней африканской страны с ее верованиями, привычками, своеобразной мифологией. В 17 лет Кунта Кинте похитили работорговцы и на невольничьем корабле отправили в Америку. Он попадает в рабство к плантатору Джеку Уиллеру из Виргинии. Четырежды пытается Кинте бежать от хозяина, но неудачно; трижды его наказывают плетью, в четвертый раз ему отрубают половину ступни.

Хейли на примере шести поколений предлагает свою модель истории негритянского народа. Он пишет об ужасах рабства, о дискриминации и сегрегации и о том, как постепенно положение черных американцев улучшалось. Отец Алекса Хейли стал уже профессором агротехники в колледже. Сам Алекс Хейли прослужил 20 лет в армии, затем обратился к журналистике, подготовил к печати «Автобиографию Мальколма Экса» (*The Autobiography of Mallcolm X*, 1965), безвременно погибшего лидера черных. А затем стал автором книги о собственной семье, удостоенной Пулитцеровской премии (1977).

Эрнест Дж. Гейнс: «Автобиография мисс Джейн Питтман». Стала бестселлером и еще одна книга на историческую тему «Автобиография мисс Джейн Питтман» (*The Autobiography of Miss Jane Pittman*, 1971; рус. пер. 1980) Эрнеста Дж. Гейнса (*Ernest J. Gaines*, 1933). Писатель, по его собственному признанию, учился диалогу у Фолкнера, ритму повествования у Г. Стайн, а стилю у Хемингуэя. Гейнс обращается к «забытому прошлому» (*lost past*), чтобы сделать его «полезным прошлым» (*usable past*).

Главная героиня — 108-летняя Джейн Питтман, рассказ которой якобы записал Гейнс, прожила жизнь, вобравшую в себя несколько исторических эпох: от войны Севера и Юга до начала движения против сегрегации на Юге в 1950-е годы. «Автобиография» воскрешает жанр «невольничьих былей» (*narrative*), их самобытную, бесхитростную, манеру сказа. Слово записанный на магнитофон неспешно льется монолог старой женщины, пропитанный луизианскими реалиями. «Автобиография» казалась столь достоверной, что многие рецензенты приняли Джейн Питтман за реальное лицо, хотя она плод писательского воображения. Исторические события даны через восприятие сначала девочки-подростка (ее ранние годы прошли в рабстве), затем зрелой и в финале уже очень старой женщины. В первых двух частях Джейн Питтман выступает как активный участник событий, в третьей и четвертой — в основном как их наблюдатель. Перед

читателем постепенно проступает образ негритянской женщины, наделенной ясным умом, жизнестойкостью и неисчерпаемым запасом доброты.

Тони Моррисон: «Песнь Соломона». Свидетельство зрелости негритянской литературы — творчество прозаика и публициста Тони Моррисон (Toni Morrison, р. 1932), крупнейшего представителя афро-американской словесности. Окончив два университета, Говардский и Корнуэллский, она начала с преподавательской деятельности, затем обратилась к литературе. Как писательница Моррисон формировалась в период подъема негритянского движения в 1960-е годы. Чуждая сторонникам «черной эстетики», экстремистам и сепаратистам, она проявляет особое внимание к этническим культурным корням, к словесной и музыкальной фольклорной традиции. Дебютировав романами «Самые голубые глаза» (The Bluest Eye, 1970) и «Сула» (Sula, 1974), Моррисон приобрела общеамериканскую славу романом «Песнь Соломона» (Song of Solomon, 1978; рус. пер. 1981), удостоенным многих высоких литературных премий. В нем она дала психологически многостороннюю обрисовку членов негритянского семейства Померов, особенно его младшего представителя Молочника (Милкмена), главного героя романа. Эскурсы в прошлое, размышления над историческим опытом черных американцев, прежде всего в XIX в., в сочетании с оригинальной мифопоэтической манерой писательницы придают роману масштабность и значимость. Авторитет Моррисон в литературном мире закрепили ее романы «Смоляное чучелко» (Tar Baby, 1981) и «Любимица» (Beloved, 1987); последний был удостоен Пулитцеровской премии. В 1992 г. вышел сборник ее избранных работ по проблемам негритянской истории, культуры и литературы. В 1993 г. Тони Моррисон была присуждена Нобелевская премия по литературе.

Такие разные американцы: этнический компонент

Становление американской нации, как уже писалось, было обусловлено тем, что она постоянно обновлялась, вбирая в себя эмигрантов, людей, как правило, предприимчивых. И хотя принцип «плавильного котла» функционировал весьма продуктивно, специфические этнические элементы в американском обществе давали себя знать.

Если гражданина США спросить, какой он национальности, то почти всегда он ответит: американец. В дальнейшем, возможно, последует уточнение, касающееся конкретной этнической принадлежности.

Этнический компонент присутствует и в американской литературе: итальянский — у Пьюзо, ирландский — у Фаррела, ар-

мянский — у Сарояна, шведский — у Сэндберга, еврейский — у Беллоу. В произведениях американских писателей мы также находим яркие образы представителей различных этносов: негров (у Мелвилла, Твена, Фолкнера и др.), индейцев (у Купера, Лонгфелло, Лондона), мексиканцев (у Стейнбека), ирландцев (у О'Нила), чехов и шведов (у У. Кэсер), евреев (у М. Голда), литовцев (у Э. Синклера), поляков (у Н. Олгрена) и др.

Индийская литература. Скотт Момадей. Индеец Скотт Момадей (Scott N. Momaday, р. 1934) является уроженцем Оклахомы, он выходец из племени кайова, выросший в резервациях. Поскольку индийская школа была «англизирована», Момадей сумел поступить в университет штата Нью-Мексико; затем стал профессором английского языка в Стэнфордском университете. В дальнейшем перешел в Аризонский университет. Основоположник индийской прозы, он дебютировал романом «Дом, из рассвета сотворенный» (House Made of Dawn, 1968, Пулитцеровская премия; рус. пер. 1978).

В центре романа — история становления индейца Авеля, утверждения им самооценности и человеческого достоинства. В этом и других романах, а также в стихотворных сборниках Момадей поэтичен, его стиль изящен, в своем методе он сочетает реалистическую традицию американской литературы с элементами индийского фольклора, легендами, мифами, песенной культурой.

Литература чиканос. Рудольфо Анайя. Чиканос (chicanos) — это мексиканцы американского происхождения. Наиболее значительный представитель литературы этого этноса — Рудольфо Анайя (Rudolfo Anaya, р. 1937), выпускник университета Нью-Мексико. Его романы «Благослови меня, Ультима» (Bless me, Ultima, 1972), «Сердце Астлана» (Heart of Aztlan, 1976), «Тортуга» (Tortuga, 1979) образуют своеобразную трилогию, в центре которой судьбы чиканос в Америке и проблема их самоопределения. Его произведения являют художественный синтез американских и латиноамериканских элементов, в частности некоторых приемов так называемого «магического реализма»¹.

Писатели еврейского происхождения в литературе США. Особенно весом вклад в литературу США, прежде всего в XX в., писателей еврейского происхождения. Среди них драматурги Э. Райс, К. Одетс, Н. Берман, Л. Хеллман, А. Миллер; поэты А. Гинзберг, Д. Левертс, Д. Шварц; прозаики У. Фрэнк, Дж. Д. Сэлинджер, Н. Мейлер, С. Беллоу, Б. Маламуд, Дж. Хеллер, И. Шоу, Э. Э. Доктору, Ф. Рот, И. Б. Зингер, А. Азимов, А. Бесси, Г. Фаст, Д. Пар-

¹ «Магический реализм» — термин, характеризующий поэтику латиноамериканского романа (А. Карпентьер, М. Астуриас и др.). В «магическом реализме» герои произведений выступают как носители коллективного мифологического сознания, автор же встает на точку зрения примитивного человека, воспринимающего действительность в гротескно-фантастическом виде.

кер и др. Критик Дж. Баумбах, автор книги «Пейзаж кошмаров» (1965), свидетельствует: «...Общеизвестно, что оживление, наблюдающееся в американской прозе последних лет, вызвано, по крайней мере отчасти, появлением необыкновенно большого числа талантливых еврейских писателей», для которых характерны «общность национального и религиозного наследия, общность традиционного прошлого», «сходство их нравственных интересов».

Отметим ту выдающуюся роль, которую сыграли в становлении американской культуры евреи, выходцы из России и Восточной Европы: спасаясь от дискриминации, на рубеже XIX—XX вв., они переселились в США (около 2 млн человек). Позднее к ним присоединились беженцы из Германии и других стран, спасавшиеся от нацистского геноцида.

Исаак Башевис Зингер (Isaak Bashevis Singer, 1904—1991), уроженец Польши, отец и два деда которого были раввинами, писал на идиш. Литературную карьеру начал в Польше, в 1934 г. переехал в США. Первый роман «Семья Москат» (The Family Moskat, 1950) открыл серию произведений: «Люблинский чародей» (The Magician of Lublin, 1960); «Усадьба» (The Manor, 1967); «Поместье» (The Estate, 1970); «Враги. Любовная история» (Enemies. A Love Story, 1972) и др., воссоздающих колоритный мир польского еврейства. Он сочетает в своем стиле трагическое и комическое, мистицизм, религиозность и эротику. Зингер опирается на традиции еврейской литературы (М. Мойхер-Сфорим, Перетц, Шолом-Алейхем) и на русскую классику (Л. Н. Толстой).

Философско-эстетическое кредо Б. Зингера укладывается в простую формулу: «Быть верным своим корням». В его книгах запечатлен быт еврейских местечек, фольклор, религиозные традиции, тот особый мир, который был уничтожен холокостом¹, испепелен в огне войны.

Среди наиболее известных произведений Зингера роман «Шоша» (Shosha, 1978), пронизанный автобиографическими мотивами.

Это не лишенная сентиментальности трагическая история любви Аарона (Ареле) Грейдингера по прозвищу Цуцик, сына высокородного варшавского раввина, к девочке Шоше из бедной семьи. Они познакомились и подружились еще в школе. Шоша плохо учится, не блещет способностями, но в ее наивности, простодушии, скромности есть то обаяние, которое бесконечно дорого главному герою. Несмотря на соблазны и превратности судьбы, Ареле пронесет свое чувство через всю жизнь.

Критик Лев Аннинский в предисловии к роману так характеризует Шошу: «Тонкие пальчики, светлые волосики, голубые глаза. Ангел? Нет! Воплощение “надмирности”, “нездешности”... по-

¹ *Холокостом* называют нацистский геноцид еврейского населения.

трясающая сила этого образа, достойного войти, как я уверен, в мировой пантеон праведниц, в том, что еврейская праведница соткана не из отрицаний, а из тысячелетних, элементарных бытовых обыкновений утверждаемой жизни».

Дружба сына раввина с девочкой из бедной семьи предосудительна в глазах еврейской общины. После переезда Шоши на другую улицу Ареле с ней надолго расстается. Он становится писателем. Несколько раз ему предоставляется возможность удачного брака. Но новая встреча с Шошей, живущей на улице его детства, решает судьбу Ареле. Они вступают в брак. «Она единственная женщина, с которой я чувствую себя уверенно», — признается Ареле. Отношения героев развернуты на широком социальном фоне предвоенной Польши. Потом начинается война, оккупация страны.

Когда Ареле бежал вместе с Шошей из пылающей Варшавы, у Шоши иссякли силы, она присела отдохнуть и через минуту скончалась. Ареле удалось добраться до Ковно, оттуда до Шанхая. После войны он перебирается в Америку.

Грустью веет от финала романа, написанного «профессиональным пессимистом», «пытающимся жить как оптимист». Его не покидает память о шести миллионах евреев, погибших в годы холокоста. Друг Ареле Ченчинер говорит ему: «Я религиозен. Только на свой собственный лад. Я верю в бессмертие души. Если скала может существовать миллион лет, то почему же душа человеческая, или как это называть, должна исчезнуть? Я с теми, кто умер. Живу с ними. Когда я закрываю глаза, они здесь со мной».

У Зингера, большого художника, этническое обретает масштабы общечеловеческого.

Джозеф Хеллер. Этнический колорит присутствует и в творчестве Джозефа Хеллера (автора уже упоминавшегося антимилитаристского романа «Поправка-22»), прежде всего в романе «Золото, а не человек» (Good as Gold, 1979).

Герой Брюс Голд, преподаватель в Бруклине, одержим идеей заработать 280 тысяч долларов: таковы расходы на учебу троих детей и на некоторые другие нужды. Он сочиняет книгу об «опыте современного еврея в Америке», надеясь заработать на ее издании. Но, конечно же, его интересуют не только деньги: несколько странноватый герой жаждет самоутверждения, престижной должности, возможности приобщиться к высшему обществу, сбросив с ног те «гири», которые привязывают его к затхлому миру бруклинских родственников. Оказавшись в вашигтонских коридорах власти, где царят бюрократизм, интриги, Голд приспосабливается и готов унижаться, лишь бы сделать карьеру. Однако постепенно герой начинает избавляться от своих амбиций, обретает черты «нормального», «золотого» человека, соответствующего своей фамилии.

Бернард Маламуд. Значительное явление американской прозы — творчество Бернарда Маламуда (Bernard Malamud, 1914—

1986), сына эмигрантов из России, родившегося в Бруклине. Выпускник Колумбийского университета, занимавшийся поначалу преподаванием, как прозаик он дебютировал сравнительно поздно, когда ему было уже под сорок, но быстро выдвинулся и стал одной из ключевых фигур литературного процесса 1950—1960-х годов. Маламуд органически соединил в своем творчестве еврейскую (Шолом-Алейхем, М. Мойшер-Сфорим) и русскую классическую традицию (А. П. Чехов, Л. Андреев, А. Куприн и др.). Одна из глубинных тем его романов («Помощник», *The Assistant*, 1957); «Новая жизнь», (*A New Life*, 1963); и сборников новеллистики («Волшебный бочонок», *The Magic Barrel*, 1958); «Дорогу идиотам», *Idiots First*, 1963 и др.) — нелегкая доля «маленьких людей», ведущих борьбу за существование в джунглях огромного города.

Среди лучших произведений Маламуда — роман «Мастеровой» (*The Fixer*, 1966), удостоенный двух премий: Пулитцеровской и Национальной книжной.

Герой Яков Бок работает мастерovým в Киеве. Вскоре его делают счетоводом на кирпичном заводе предпринимателя Лебедева; он поселяется вблизи от квартала, населенного евреями. Неподалеку от его дома находят труп христианского мальчика и Бока обвиняют в ритуальном убийстве. Это дает повод черносотенцам развернуть антисемитскую истерию. После двух лет тюрьмы Бок предстает перед судом: несмотря на давление, присяжные признают его невиновным. В итоге Бок приходит к утверждению: «не может быть аполитичного человека, особенно если он еврей».

Документальной основой романа послужило печально известное «дело Бейлиса» (1912): тогда цвет русской интеллигенции (Горький, Короленко, Брюсов и др.) выступил против провокаторов.

Филипп Рот. Еще одна заметная фигура — Филипп Рот (*Philip Roth*, р. 1933). Выходец из семьи еврейских эмигрантов, он преподавал в университетах Айовы и в Принстоне. Сборник Рота «Прощай, Колумбус» (*Goodbye Columbus*, 1959), состоящий из повести и пяти новелл, содержит описания жизни еврейской общины в США (Национальная книжная премия).

Характерен для манеры Рота его роман «Жалобы Портного» (*Portnoy's Complaint*, 1969), несущий жанровые черты трагифарса. По форме это исповедь Александра Портного, нью-йоркского еврея, юриста, откровенно излагающего историю своей жизни психоаналитику Шпилкрюгелю. Портной отягощен разного рода комплексами, в том числе и сексуальными, — следствие воспитания в семье, где доминировала и подавляла отца и сына «еврейская мать» Соня.

В этом, как и ряде других романов, ярко выражены эротические мотивы. Подобно С. Беллоу (см. гл. XXVIII), Рот обычно ста-

вит в центр повествования еврея — интеллектуала, гуманитария, философа, литератора. Выписанные не без юмора, иногда гротеска эти люди несут груз наследия замкнутого еврейского мирка. Таков писатель Цукерман — протагонист трилогии Рота «Литературный негр» (*The Ghost Writer*, 1979); «Освобожденный Цукерман», (*Zuckerman Unbound*, 1981); «Урок анатомии» (*The Anatomy Lesson*, 1983). Несмотря на успех первой книги, Цукерман пребывает в состоянии смятения, неуверенности, не находит забвения и в чувственных удовольствиях. Не без самоиронии он оценивает себя и собственный стиль жизни.

Художественно-документальные жанры: «Работа» Стадса Теркела

В послевоенные десятилетия художественная документалистика или литература факта (*faction*), представленная разнообразием форм (беллетризированные биографии, мемуары, очерки, репортажи, журналистские расследования и т.д.) продолжала играть важнейшую роль.

«Новый журнализм». В 1960—1970-е годы получает развитие течение в литературе, называемое «новым журнализмом» (*New Journalism*), теоретическое обоснование которому дал Том Вулф (*Tom Wolfe*, р. 1931). Его идеи, носившие программный характер, изложены во «Введении» к составленной им «Антологии нового журнализма» (*An Anthology of New Journalism*, 1973). Базовые понятия «нового журнализма» сводились к «беллетризации факта», к фиксации тех наиболее значимых реалий, образов времени (вещи, одежда, расхожие клише), которые точно передают атмосферу эпохи. Тенденции, созвучные «новому журнализму», его эстетике, характерны для творчества Нормана Мейлера, Мэри Маккарти, Трумена Капоте.

Опыт истории литературы убеждает: «публицистический бум», «документальный взрыв» нередко падают на периоды общественного возбуждения, социальной напряженности. Писатели, очеркисты, журналисты выступают как разведчики новых тем, новых тенденций в жизни. Так было в период Великой депрессии, когда в очерко-публицистических жанрах активно работали Драйзер, У.Фрэнк, Э. Колдуэлл, Ш.Андерсон, Дж. Дос Пассос и др. Так было в период «негритянской революции», одним из самых ярких выражений которой стала публицистика Джеймса Болдуина.

Вьетнамская тема: «раны сознания». Документалистика играла особо важную роль в пору вьетнамской войны. Норман Мейлер участвовал в антивоенном походе на Пентагон в октябре 1967 г., о чем рассказал в романе-репортаже «Армии ночи» (*The Armies of the Night*, 1968). Произведение было удостоено Пулитцеровской и

Национальной книжной премий. В той же манере была написана и другая книга Мейлера «Майами и осада Чикаго» (Miami and the Siege of Chicago, 1968), посвященная прошедшим в бурной обстановке и в разгар событий во Вьетнаме съездам республиканской и демократической партий. Это было преддверие президентских выборов 1968 г.

Репортажи, очерки, присланные военными журналистами из «горячих точек» в Юго-Восточной Азии, представляли «новый лик войны», решительно корректируя официальную точку зрения на вьетнамские события. Вопреки «блокаде правды» продукция американской журналистики, как было остроумно замечено, сделалась «главной статьей экспорта из Вьетнама».

О чем же рассказывали честные журналисты, находившиеся в зоне боевых действий? О том, что американцы, отправившиеся в джунгли «спасать мир от коммунизма», занимались истреблением мирных жителей. О том, что жестокость войны приводила солдат к одичанию. О том, что героизм нередко измерялся числом уничтоженных женщин, детей и гражданских объектов. О том, что люди, вернувшиеся из джунглей, пережили глубочайшую психологическую травму. О том, что сражающийся народ невозможно победить перевесом в технике. О том, наконец, что вьетнамская война нанесла целому поколению американцев трудноисцелимые «раны сознания».

Стадс Теркел: ранние книги. Один из оригинальных мастеров «литературы факта» Стадс Теркел (Studs Terkel, р. 1912) начал как радиожурналист, потом работал на телевидении, был спортивным комментатором: «орудием труда» стал для него магнитофон.

Взгляды Теркела формировались в 1930-е годы. В книге «Говоря о себе» (Talking to Myself, 1976) Теркел вспоминает, что имел столкновения с Американским легионом, а ФБР даже запретило одну из его телевизионных программ в Чикаго, будучи недовольным его левыми политическими воззрениями.

Первая книга Теркела — «Улица разделения: Америка» (Division Street: America, 1968). Это оригинальный монтаж интервью с почти семьюдесятью жителями Чикаго — людьми разных национальностей, возрастов, профессий, достатка, жизненных принципов и убеждений. Писатель заходил в дома состоятельных людей и в кварталы бедняков, белых и черных, он терпеливо выслушивал своих собеседников, рассуждавших о квартплате, расовых волнениях, атомной бомбе, войне во Вьетнаме, преступности на улицах, наркотиках. За этими, казалось бы, случайными разговорами открывались проблемы, насущные для Америки 1960-х годов.

Теркел выбрал местом действия Чикаго. Мегаполис, сердце Среднего Запада, словно сфокусировал в себе наиболее аме-

риканские проблемы. В нем особенно чутко прослушивался «политический пульс нации». Это обусловило типичность теркеловских персонажей, средних американцев, представляющих разные сферы и слои этого «эвритауна» («всегорода»).

«Тяжелые времена»: «мозаика воспоминаний». Если «Улица Разделения» дышала современностью, то следующая книга — «Тяжелые времена» (Hard Times, 1970) — содержала, по словам ее создателя, «устную историю Великой депрессии». Она переносила читателя в одну из самых драматичных эпох в жизни Соединенных Штатов. Это путешествие в прошлое было, однако, вполне логичным. Книга «Тяжелые времена» появилась в годы, отмеченные жестокими потрясениями всей американской системы, связанными с войной во Вьетнаме и негритянским движением. Именно тогда с особой очевидностью стала осознаваться связь времен, и аналогии между «бурными тридцатыми» и «бурными шестидесятыми» напрашивались сами собой.

Эпоха была воссоздана через восприятие очевидцев. Это «мозаика воспоминаний» «в большей мере книга реминисценций, нежели книга фактов и скучных статистических данных», как характеризовал ее сам Теркел. Верный принципу объективности, Теркел вновь дает социальный срез американского общества в целом. Главные герои книги — пожилые рабочие, ветераны труда, участники пикетов и стачечной борьбы, «голодных походов». Книга дышит атмосферой десятилетия, которое не случайно называют «красным».

«Работа»: труды и дни Америки. Три года после завершения «Тяжелых времен» трудился Теркел над книгой «Работа» (Working 1974; рус. пер. 1978). Здесь те же художественные приемы, та же внешняя структура, но это шаг вперед, обретение нового качества. Как и в предшествующих книгах, перед нами человеческая река, только еще более мощная. Теркел, по словам Тома Вулфа, демонстрирует способность «смешиваться с простыми людьми, понимать их мысли и давать им выражение».

Теркел сравнивает свой труд с трудом золотоискателей. Сначала им необходимо выбрать территорию, на которой будет вестись разведка, бурить в самых разных местах, нащупывая жилу, затем промывать тонны породы, выискивая крупинцы золота. Нечто подобное происходит и с журналистом, вооруженным магнитофоном.

О чем же поведали нам герои Теркела? О вещах как будто самых простых, своей работе, взаимоотношениях с коллегами, о своих мыслях, чувствах. Десятки лиц, десятки страниц человеческих монологов... Почему же все это не утомляет читателя, не повергает его в скуку? Потому что перед нами истинная литература, а не беллетризованная социология. Каждый рассказ — это незамысловатая исповедь, несущая печать личности рассказчика.

Америка Теркела многолика и многоголоса, писатель отнюдь не сводит мнения и мысли своих героев к некоему «общему знаменателю». И все же в книге прочерчивается ряд важных сквозных мотивов.

Перед героями наряду с проблемами материальными весьма остро стоят проблемы, связанные с духовной, нравственно-этической стороной их деятельности. Не многие из них находят подлинное удовлетворение в том, чем заняты. Работник оказывается приравненным к машине, делается ее придатком. «Абсолютно убеждена, что большинство из нас выполняет работу, которая обезличивает человека, превращает его в машину», — говорит в книге Теркела кинокритик Полин Кел. Эту мысль повторяют многие: и те, кто сидит в офисах, и те, кто заняты на заводах, на производстве.

Теркел запечатлел процесс отчуждения, дегуманизации и стандартизации труда. «Маленькие люди», герои Теркела, хотят, чтобы их труд не был безымянным, имел личностную ценность, им нелегко мириться с тем, что работа не приносит им творческой радости.

Особая группа героев книги — те, кто заняты на крупных промышленных предприятиях. Они по-своему опровергают бытующие представления, согласно которым американский рабочий якобы умиротворен высокими заработками, самодоволен, социально пассивен. Герои Теркела не таковы. В них не угастро самосознание человека труда.

Еще на заре XX в. американские либеральные журналисты, известные как «разгребатели грязи», ввели в обиход понятие «система». «Систему» упоминают и герои Теркела. В его книге она открывается как многоликий феномен, олицетворенный хозяевами, предпринимателями, шпиками, полицейскими, корпорациями; это механизм, жестко функционирующий по принципу «хочешь пробраться выше, подомни под себя соперника. А не ты его — так он тебя».

Крайнее недовольство вызывает и система всеобщей слежки. Где бы ни работал человек в Америке, он постоянно находится под чьим-то надзором. Малейшее опоздание фиксируется в кондуите; пребывание в столовой, в туалете строго захронометрировано; любая оплошность влечет штраф. Босс, фирма обладают разнообразными формами власти над своими служащими. Неуверенность, страх потерять место формируют поведение и психологический облик людей, предельно их стандартизируют.

Теркел фиксирует разные результаты воздействия системы на своих героев. Одни пытаются ей противостоять, дать отпор, другие исполнены смутного протеста, но вынуждены продавать свое здоровье и силы изо дня в день, поступаясь своим «я», третьи — это те, кто прочно вошел в систему, стал ее ревностным адвокатом, носителем ее принципов и морали.

Система действует не только методом «бронированного кулака». Ненавязчиво, «изнутри» показывает Теркел разные формы и степени ее влияния.

Секретарша Энн Боугэн горда сознанием причастности к делу своего преуспевающего хозяина и философствует о том, как важно уметь приспособливаться к настроениям шефа. Рено Робинсон пришел в полицию, полагая, что там «неплохие перспективы для молодого негра без образования». Детектив Энтони Руджиеро работает подсадной уткой. Мастер «просачивания» в разного рода организации, расторопный служака, он вводит читателей в ту атмосферу сыска, слежки, надзора, которая стала ныне приметной характеристикой американского образа жизни.

Известный писатель и социолог Льюис Мамфорд писал о книге Теркела: «Это труды и дни современной Америки... Никто не осмелится утверждать, что он знает своих соотечественников, знает то, что приносит красоту или страдания в их будни, пока не прислушается к голосам соавторов Теркела по этой книге, голосам, исполненным горечи, цинизма, презрения к самому себе и в то же время гордости, уверенности, достоинства...»

Вера в простых людей, демократизм — глубоко привлекательные стороны творчества Теркела. Книга «Работа» очень американская по колориту, реалиям, характерам. И вместе с тем она обращена к проблемам, волнующим многих людей во всем мире.

Проблемы массового общества глазами документалистов. Внутренне близок Теркелу прежде всего по способу подачи материала Гарри Маурер — автор книги «Без работы. История из первых рук», 1979. Опрашивая секретарш, биржевых маклеров, учителей, шоферов, представителей многих других специальностей, Маурер не упрощает дела, не сводит проблему к плоским и очевидным формулам. Почти все герои книги угнетены ощущением своей опустошенности, исключенности из сферы естественных человеческих связей.

Вэнс Паккард (р. 1914), публицист и социолог, в книге «Формовщики людей» (1977), прослеживает, как у американцев похищается их личная свобода: здесь и тотальная слежка, и прослушивание телефонов, и мощное давление рекламы, которая укореняет психологию «суперпотребителей», развивает стадное чувство, приводит к нравственной унификации.

Угасание радикальной традиции: последние из могикан

Для радикальной традиции, столь значимой в литературе «красных тридцатых», в послевоенный период наступили нелегкие времена. Изменилась сама ситуация в стране: в условиях экономической стабильности радикальные идеи утратили былую притяга-

тельность. Болезненный удар по писателям левых, радикальных настроений нанесли маккартисты. В тяжелое положение были поставлены литераторы, особенно члены компартии, симпатизировавшие Советскому Союзу и идеям социализма.

Говард Фаст. Показательна и драматична в этом отношении судьба Говарда Фаста (Howard Fast, р. 1914). Выходец из бедной еврейской семьи рабочих-иммигрантов, он в детстве познал нужду и унижения, перепробовал немало профессий, колесил по стране. Первую новеллу опубликовал в 1933 г. Тяжелая доля молодого поколения, начинавшего жизнь в нью-йоркских трущобах, — содержание построенной на автобиографическом материале повести Фаста «Дети» (Children, 1937). С конца 1930-х годов Фаст нащупывает главную тему своего творчества — историческую. Особое его внимание привлекают события Войны за независимость в XVIII в.: в центре романа «Рожденные свободой» (Conceived in Liberty, 1939) — увиденная глазами солдата зимовка армии колонистов в Велли-Фордж, ставшая символом стойкости повстанцев; в романе «Непобежденные» (The Unvanquished, 1942) — образ вождя революции Джорджа Вашингтона; в романе «Гражданин Том Пейн» (Citizen Tom Paine, 1943) — драматическая судьба выдающегося идеолога радикального крыла Просвещения.

Художественной удачей Фаста явился основанный на реальных фактах роман «Последняя граница» (The Last Frontier, 1941) — исполненное драматизма повествование о трагедии индейского племени шайенов, загнанных в резервацию.

Ведомые своим лидером, Длинным Ножом, шайены, страдающие от голода и унижений, вырываются из резервации и пытаются пробиться к родным местам. Индейцев жестоко преследуют федеральные войска, почти все они гибнут.

Достижением писателя стал переведенный на многие языки исторический роман «Дорога свободы» (Freedom Road, 1949), посвященный напряженной политической борьбе в эпоху Реконструкции (1865—1877): тогда плантаторы после вывода войск северян с территории бывшей конфедерации развязали антинегритянский террор. Незабываема фигура главного героя. Гидеон Джексон — бывший раб, затем солдат армии Линкольна, вырастающий в крупного политического деятеля, конгрессмена, талантливого руководителя черных. С оружием в руках он встречает смерть в схватке с расистами.

Герой романа «Американец» (The American, 1946) — губернатор Иллинойса Джон Питер Альтгелд, помиловавший несколько осужденных по хеймаркетскому делу. С конца 1940-х годов Фаст обращается к современной тематике: роман «Кларктон» (Clarkton, 1947; рус. пер. 1950) посвящен стачке на автомобильном заводе, руководимой коммунистами; роман «Сайлас Тимберман» (Silas

Timberman, 1954; рус. пер. 1955) воссоздает судьбу либерального университетского профессора-литературоведа, ставшего жертвой маккартистского сыска.

В 1943 г. Фаст вступает в компартию. На рубеже 1940 — 1950-х годов он видный участник движения сторонников мира. В 1953 г. писателю присуждают Международную Сталинскую премию мира. В период начавшейся «холодной войны» и разгула маккартизма Говард Фаст подвергся репрессиям и три месяца провел в тюрьме. Затем он фактически оказался в «черных списках»: писателя, книги которого выходили миллионными тиражами, переводились на десятки языков, американские издатели, парализованные страхом, не осмеливались публиковать. Между тем события в Советском Союзе на рубеже 1940 — 1950-х годов, антикосмополитическая кампания, а затем разоблачение культа личности на XX съезде (1956 г.) произвели тяжелое впечатление в радикальных писательских кругах Запада. В компартии США произошел раскол. В 1956 г. Говард Фаст, наиболее значительная и авторитетная фигура радикальной литературы, демонстративно вышел из компартии, руководство которой он резко критиковал за безоговорочную поддержку «кремлевской линии». В 1957 г. Фаст обнародовал антисталинскую книгу, броско озаглавленную «Обнаженный бог» (*The Naked God*). Любимец советской критики, эталон «прогрессивного литератора», он незамедлительно сделался объектом беспощадного поношения в СССР, был объявлен ренегатом, а его имя стало надолго «закрытым» для нашего читателя.

В дальнейшем Фаст возвращается к исторической тематике (романы «Моисей, принц Египта», *Moses, Prince of Egypt*, 1958; «Дочь Агриппы», *Agrippa's Daughter*, 1964; «Торквемада», *Torquemada*, 1966). С конца 1970-х годов он работал над пятитомным циклом, посвященным нескольким поколениям семейств Лаветтов и Леви, выходцев из Европы («Иммигранты», *The Immigrants*, 1977; «Второе поколение», *Second Generation*, 1978; «Наследие», *The Legacy*, 1981; «Дочь иммигранта», *The Immigrant's Daughter*, 1985). Фаст показывает, как эмигранты постепенно врастают в американскую жизнь, укореняются в ней. Героиня заключительного тома серии, Барбара Лаветт, журналистка-международница, ушедшая на пенсию в 60 лет, решает вновь включиться в общественную жизнь и выставляет свою кандидатуру в конгресс. Романы серии занимательны, «читабельны», но несут на себе следы массовой коммерческой беллетристики.

Среди произведений последних лет выделяется роман «Залог любви» (*Pledge*, 1988), в котором писатель вновь поднимает антимаккартистскую тему. Сюжет романа динамичен и увлекателен.

Действие разворачивается в период Второй мировой войны и первые послевоенные годы. Главный герой журналист Брюс Бэкон принимает

участие в высадке союзных войск в Нормандии, его репортажи с фронта имеют успех. Затем в поисках свежего материала он едет в Индию. Там Бэкон становится свидетелем чудовищного голода в провинциях Ассам и Бенгалия; в этом очевидная вина властей. Брюс Бэкон начинает накапливать материал, чтобы написать об этом книгу. Между тем его контакты с левыми попадают в поле зрения спецслужб.

После окончания войны Бэкон возвращается на родину. Он в радужном настроении, встречает красавицу Сэлли Прингл: будучи разведенным, собирается начать новую семейную жизнь. Но затем происходят труднообъяснимые вещи. Прежние друзья его сторонятся. Вокруг Бэкона образуется вакуум. Выясняется, что он в «черных списках». Книгу его не печатают. Он не может найти штатную работу. Брак с Сэлли Прингл расстраивается. В это время происходит знакомство героя с сотрудницей «Дейли уоркер» Молли Магвайр, которой суждено сыграть счастливую роль в судьбе героя. Они родственные души. Молли осуждает сталинские репрессии, встревожена пагубным влиянием сталинизма на компартию США.

Над страной нависает тень маккартизма. Вызванный в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, герой приговаривается к году тюрьмы по стандартному обвинению в «неуважении к конгрессу». К счастью, Брюс Бэкон оказывается в весьма либеральном пенитенциарном заведении. Тюрьма даже не огорожена стеной. Но против Бэкона фабрикуется новое обвинение — в работе на советскую разведку. Тогда Молли предлагает рискованный план: организовать побег в Индию, а там развернуть кампанию по реабилитации.

С помощью Молли Бэкон бежит из тюрьмы. Они мчатся на машине к аэропорту. Решив, что за ними погоня, Молли, сидящая за рулем, делает неудачный поворот и, врезавшись в дерево, гибнет. Бэкон с травмами оказывается в больнице. Там его находят извещение о том, что официальные обвинения против него сняты.

Хотя Фаст использует детективные и мелодраматические элементы, в целом книга дает живое представление о маккартизме, напоминает о том, как беспомощен человек, попадающий в жернова полицейско-судебной системы.

...Перешагнув восьмой десяток, Говард Фаст стремится к подведению итогов. В мемуарной книге «Я был красным» (Being Red, 1995) писатель взвешенно и объективно оценивает свое радикальное прошлое. Он воздаст должное многим рядовым коммунистам, защитникам бедняков, приверженцам идеалов социальной справедливости, пострадавшим в пору «охоты за ведьмами». Вместе с тем Фаст обвиняет руководство компартии, многих ее функционеров в догматизме, приверженности к закостенелым псевдомарксистским схемам, оторванным от американской реальности. Они инициаторы насаждения слепой партийной дисциплины, исключаяющей любое отклонение от «генеральной линии».

Трилогия У. Э. Б. Дюбуа. Заметное место в творчестве писателей радикальной ориентации занимала историческая тема. На заключи-

тельном этапе его долгой жизни уже упоминавшийся У. Э. Б. Дюбуа завершил свое самое крупное художественное произведение — трилогию «Черное пламя» (Black Flame, 1957—1961; рус. пер. 1960—1964). Она состоит из романов «Испытание Мансарта» (The Ordeal of Mansart, 1957; рус. пер. 1960), «Мансарт строит школу» (Mansart Builds a School, 1959; рус. пер. 1963) и «Цветные миры» (Worlds of Color, 1961; рус. пер. 1964), воссоздающих масштабную картину национально-освободительного движения черных, начиная с эпохи Реконструкции (с 70-х годов XIX в.) до середины 50-х годов XX в. Сам Дюбуа так определил смысл своего повествования: «Вся трилогия представляет собой изложение в художественной форме истории американских негров за восемьдесят лет...» В нем сказались универсальные интересы автора, не только беллетриста, но и публициста, социолога и историка. В текст активно включается социально-исторический, политический материал. Характеристики героев несколько прямолинейны, без полутонов. Однако Дюбуа нельзя отказать в искусстве увлекательного рассказа.

Весь этот многослойный материал по-своему «цементировался» не лишенной известного автобиографизма фигурой главного героя Мануэля Мансарта, негритянского просветителя и общественного деятеля, прожившего жизнь, поучительную и многотрудную.

В романе описываются те нелегкие пути, которыми шла, порой заблуждаясь, негритянская интеллигенция радикальной ориентации. В ранние годы Мансарт (как и сам автор) поддерживал проекты создания негритянской организации мелких фермеров. В дальнейшем уповал на «всепобеждающую силу науки и знания», на воспитание «цветной» интеллектуальной элиты. В пору кризиса 1929—1933 гг. Мансарт начинает подходить к негритянской проблеме с экономической точки зрения, штудировать труды Маркса. Герой полагает, что освобождение черных неотделимо от классовых выступлений рабочих.

Финальная фаза в эволюции героя запечатлена в заключительной части трилогии «Цветные миры»; в ней охвачен период с 1936 г. до середины 1950-х годов. Уже в старости, известный ученый и педагог, ректор колледжа, Мансарт отправляется в поездку по Европе и Азии. Она расширяет его кругозор и позволяет по-новому взглянуть на проблемы, стоящие перед его народом. Мансарт включается в движение сторонников мира, ему открывается известная узость его прежнего либерально-просветительского подхода. Его кончина в окружении съехавшихся детей, внуков и родственников носит символический смысл: с Мансартом уходит в прошлое целая эпоха в истории негритянского народа.

В трилогии вымышленные персонажи, представители трех поколений мансартовского клана действуют рядом с историческими лицами (среди них Букер Т. Вашингтон, Ф. Рузвельт, Г. Гопкинс и др.). Правда, показ событий у Дюбуа нередко подменяется пространством политико-историческим комментарием.

В основу трилогии Дюбуа положил марксистскую концепцию истории, ошибочно полагая, что реформизм бесплоден. Опыт США последних десятилетий показал, что принятие серии законов, юридически запрещающих дискриминацию, другие меры, оздоровление самой общественной атмосферы привели к значительному улучшению положения черного населения.

В 1961 г. 93-летний Дюбуа вступил в компартию. Последние годы он провел в Гане, где работал над созданием Африканской энциклопедии. Он умер в 1963 г. в разгар «негритянской революции».

Уолтер Лоуэнфелс (Walter Lowenfels, 1897—1976) дебютировал как поэт-авангардист, его молодость прошла после Первой мировой войны в среде парижских экспатриантов. По возвращении в США в середине 1930-х годов он — журналист рабочей прессы. В начале 1950-х годов вместе с несколькими лидерами компартии США Лоуэнфелс арестован за пропаганду насильственного свержения правительства, но позднее суд признал нелепость подобных обвинений. В тюрьме им были написаны «Сонеты любви и свободы» (*Sonnets of Love and Liberty*, 1955), а также поэтический сборник «Заключенные» (*The Prisoners*, 1955). Вернувшись в середине 1950-х годов к стихам, Лоуэнфелс словно пережил «второе рождение» (сборники «Голоса американцев», *American Voices*, 1959; «Несколько смертей», *Some Deaths*, 1964; «Не убий слишком многих», *Thou Shalt Not Overkill*, 1969 и др.). Он пишет философские, острополитические стихи, в них используется в основном верлибр. Одна из тем поэта — борьба против атомной смерти, защита мира. Он был редактором антологии «Где Вьетнам?» (*Where is Vietnam?*, 1967), в которую вошли почти 90 антимилитаристских по своему характеру произведений поэтов США. Лоуэнфелс явился также своеобразным собирателем молодых радикальных сил в поэзии, составил и редактировал ряд антологий («Поэты сегодняшнего дня», *Poets of Today*, 1964; «Надписи на стенах», *The Writing of the Wall*, 1967; «Время революции», *Time of Revolution*, 1969; и др.).

Эстетической программой Лоуренса стала его книга «Революция — это гуманность» (*Revolution Is to Be Human*, 1973), собрание афористических фрагментов, раздумий о творчестве, движении истории, в которых выражено его оптимистическое мироощущение.

Томас Макграт (Thomas McGrath, р. 1916) — поэт и прозаик, сочетающий литературную работу с преподаванием. Главная книга — поэма «Письмо воображаемому другу» (*Letter to an Imaginary Friend*, 1962) — фрагментарное по композиции, эпическое по размаху произведение, построенное как автобиография поколения, начинавшего свой путь в 1930-е годы. Поэма стилистически многосложна, включает в себя фольклорные элементы, мифы,

легенды, несет следы влияния Уитмена, Паунда, Крейна. Макграту принадлежит также сатирическая повесть-антиутопия «Из рога врата и врата из кости слоновой» (The Gates of Ivory, the Gates of Horn, 1957), высмеивающая фетишизацию техники и осуждающая маккартистский произвол. Макграт считает себя «ангажированным» художником. В 1988 г. выпустил том избранных стихов.

Патрик Смит (Patrick Smith, р. 1927) стал известен «флоридской» трагедией, состоящей из трех романов: «Остров навек» (Forever Island, 1973; рус. пер. 1981), «Ангельский город» (Angel City, 1978; рус. пер. 1981) и «Аллапатта» (Allapattah, 1979). Первая часть трилогии была переведена на 10 языков.

Социально-критическим пафосом отмечена вторая часть трилогии, открывающая мало кому известный мир рабочих-сезонников во Флориде.

Фермер Джерид Титер и его семья из Северной Каролины отправляются в поисках лучшей доли во Флориду. Волею судьбы вместе с сотнями бесправных сезонников они оказываются в руках ловкого циничного подрядчика в трудовом лагере «Ангельский город». Его обитатели живут как в тюрьме, обречены на изнурительный труд, питаются просроченными консервами и несвежими овощами и фруктами, опутаны долговыми обязательствами. Их обманывают и обсчитывают.

В подобных условиях в людях медленно, но пробуждается чувство собственного достоинства, способность бороться за свои интересы.

«Ангельский город» вызвал заметный общественный резонанс. Эрскин Колдуэлл назвал это произведение «романом-ураганом».

Меридель Лесюэр (Meridel Le Sueur, 1900—?) — прозаик, поэтесса, очеркист. Она начала свой путь в рядах рабочего движения, еще в 1920-е годы, была делегатом I Конгресса Лиги американских писателей (1935); как художник слова сформировалась в атмосфере «красных тридцатых». Подвергалась преследованиям маккартистов, заносилась в «черные списки». Разрабатывая женскую тему, Лесюэр нашла в ней свой интересный аспект. Недаром один из критиков употребил выражение «Америка Меридель Лесюэр». Героини ее рассказов и очерков, особенно в 1930—1940-е годы — это работницы, фермерши, безработные, матери-одиночки. В романе «Женщина» (The Girl, 1939; опубл. 1978; рус. пер. 1989), построенном как исповедь героини, пришедшей с фермы в город, повествуется о горькой доле группы женщин в пору Депрессии, об их лишениях, сломанных судьбах, о зарождении чувства солидарности и взаимопомощи. В 1960-е годы Лесюэр, несмотря на преклонный возраст, становится феминисткой, выступает против вьетнамской войны, много сил отдает работе с молодыми литераторами. Ее книга «Происхождение зерна» (Origin of Corn, 1976) — своеобразный трактат, написанный стихами и ритмизи-

рованной прозой, ядро которого — образ зерна. Он символизирует сгусток жизненной энергии, динамизм и порыв к обновлению. Тема зерна сливалась с темой материнства. Пафос поздних книг Лесюэр — непреходящая ценность всего живого на земле. В 1982 г. вышла итоговая книга писательницы «Созревание. Избранные произведения 1927—1980» (Ripening, Selected Works, 1927—1980). Однотомник Лесюэр на русском языке опубликован в 1989 г.

Тенденции современной литературы: роман на исходе XX века

Завершение двух судьбоносных для США событий — «негритянской революции» и войны во Вьетнаме — открывает в середине 1970-х годов новый этап в жизни страны: она вступает в эпоху относительной политической стабильности, экономического роста. С этого момента, как уже говорилось, начинается собственно история современной литературы США.

В последнюю треть XX в. продолжали плодотворно работать писатели «новой волны», выступившие после Второй мировой войны, которые прочно вписаны в литературный «истеблишмент» (Апдайк, Воннегут, Беллоу, А. Миллер, Уильямс, Мейлер, Олби и др.). Одновременно на литературном небосклоне зажглись новые имена: Эдгар Лоуренс Доктороу, Марио Пьюзо, Джойс Кэрролл Оутс, Джон Гарднер, Уильям Стайрон.

Марио Пьюзо: «Крестный отец». Марио Пьюзо (Mario Puzo, 1920) — сценарист и прозаик итальянского происхождения, участник Второй мировой войны. Его первые три романа особого успеха не имели. И лишь «Крестный отец» (The Godfather, 1969; рус. пер. 1987), основанный на впечатлениях детства и юности романиста, проведенных в итальянском квартале Нью-Йорка, сделал имя его автору. Успех романа определился во многом его новизной, удачным соединением семейной хроники, окрашенной этническим колоритом, и криминального сюжета. Перед нами острый политический детектив, эпиграфом к которому взяты слова Бальзака: «За всяким большим состоянием кроется преступление».

В центре повествования — судьба итальянской мафиозной семьи Карлеоне. Главный герой дон Вито приезжает в Америку из Сицилии, спасаясь от местных гангстеров. Осев в Нью-Йорке, он становится главой целого криминального «содружества»: задействованы гангстеры, полицейские, судьи, адвокаты. Поначалу цель дона Вито — защищать бизнес своих соплеменников от бандитских шаяк, предотвращать и гасить кровавые бандитские «разборки». За это он получает прозвище «Крестный отец». Однако по мере разрастания «империи» в ней нарушается порядок, происходит раскол, разжигается соперничество за главенство и де-

леж прибыли. В результате мафиозных конфликтов погибает сын дона, Вито — Сони. Отец уходит от дел.

В действие включается младший сын Вито — Майкл. Он возвращается в Нью-Йорк после окончания Второй мировой войны и службы в армии. Поначалу он намерен держаться в стороне от мафиозных разборок. Но после убийства брата, ранения отца, конфликта с коррумпированной полицией решает продолжить «семейный бизнес». Майкл становится новым «крестным отцом», причем еще более беспощадным, чем дон Вито Карлоне.

Поднявшись над уровнем массовой литературы, посвященной «гангстерской» тематике, выписав ряд ярких характеров, показав во всей конкретности механизм функционирования мафии, Пьюзо создал произведение, занявшее место в истории литературы США. Его популярность закрепил голливудский сериал, в котором снимались немало кинозвезд.

Эдгар Лоуренс Доктороу: «Рэгтайм». Э.Л. Доктороу (Edgar Lawrence Doctorow, р. 1931) генетически связан с Россией. Известность он получил после выхода романа «Книга Даниэля» (The Book of Daniel, 1971), написанного как биография юноши, вспоминающего своих родителей, которые погибли на электрическом стуле по обвинению в шпионаже. В сюжете достаточно прозрачно просвечивают обстоятельства вызвавшего сильнейший резонанс в мире дела супругов Юлиуса и Этель Розенберг, обвиненных в атомном шпионаже.

Наиболее значителен роман Доктороу «Рэгтайм» (Ragtime, 1975; рус. пер. 1978). Музыкальный термин «регтайм» буквально означает «рваный ритм». Повествование начинается в 1902 г., в эпоху президента Теодора Рузвельта. Композиция романа калейдоскопична. Переплетаются судьбы выдуманных персонажей и реальных лиц. Среди них анархистка Эмма Голдман, писатель Теодор Драйзер, финансист Джон Пирпонт Морган, выдающийся предприниматель Генри Форд, популярный иллюзионист Гарри Гудини; Зигмунд Фрейд, прибывший в США с чтением лекций. Своеобразную функцию лица, связывающего самых разных персонажей романа, выполняет черный пианист Колхаус Уокер-младший, блистательный исполнитель регтайма.

Гор Видал: погружение в историю. Историческая тема — главная в творчестве известного американского прозаика, драматурга и публициста Гора Видала (Gore Vidal, р. 1925). В 1960—1970-е годы он заметная фигура политической жизни США, сторонник Дж. Кеннеди и Дж. Картера, деятель либерально-демократической ориентации.

Пафос романов Видала — демифологизация национальной истории, освобождение ее от апологетических стереотипов, глянца и лакировки. Погружаясь в прошлое, писатель проводит очевидные параллели с современностью. Широко известны его исто-

рические романы, образующие своеобразную трилогию. В первом из них — «Вашингтон — Округ Колумбия» (Washington, D.C., 1967; рус. пер. 1968) — действие происходит в середине XX столетия. Видал обнажает весьма неприглядные нравы сенаторов и конгрессменов, законодателей на Капитолийском холме. В романе «Вице-президент Бэрр» (Burr, 1973; рус. пер. 1974) запечатлен процесс становления американской государственности в начале XIX в., освещается деятельность Аарона Бэрра, яркого политического лидера, участника Войны за независимость, министра юстиции, вице-президента (1801—1805) при Томасе Джефферсоне. В романе обретал наглядность механизм жестокой борьбы за власть, снимался ореол святости с «отцов-основателей».

В 1976 г. пышно отметили 200-летие США. На это событие Видал откликнулся романом «1876 год» (1976; рус. пер. 1986), в котором описал события 100-летней давности, серьезно скорректировав точку зрения официальной историографии. Политическая жизнь в США дана через восприятие публициста Чарльза Скайлера и его дочери Эммы, которые вернулись из Европы и не могут пройти мимо «ужасающей бедности, мрачно контрастирующей с невероятной роскошью». В романе отражены нечестные методы борьбы во время президентских выборов, возникали актуальные параллели между президентством Р. Никсона, ознаменовавшимся финансовыми скандалами, и деятельностью на этом посту генерала Гранта, героя Гражданской войны. Пребывание последнего в Белом доме было также сопряжено с рядом коррупционных явлений.

Джойс Кэрол Оутс. Интересная и значительная фигура литературного процесса в США в последние десятилетия века — Джойс Кэрол Оутс (Joyce Carol Oates, р. 1938). Она являет тип плодovitого разностороннего литератора, прозаика, поэта, критика, выпускающего едва ли не по книге ежегодно. Литературную работу писательница совмещает с преподаванием: читает лекции в разных университетах страны. Оутс окончила два университета, Сиракузский и Висконсинский. Свои первые романы выпустила в конце 1960-х годов. Среди них выделяется «Сад радостей земных» (A Garden of Earthly Delights, 1967; рус. пер. 1973) — свидетельство интереса к социальной теме. Первые главы романа переносят нас в эпоху 1930-х годов, воссоздают жизнь бывших фермеров, объединившихся в артель сельскохозяйственных рабочих, которые скитаются по стране в поисках средств к существованию. Все это вызывает очевидные ассоциации с «Гроздьями гнева» Дж. Стейнбека.

Романы Оутс: «Шикарные люди», Expensive People, 1968; «Убийцы», The Assassins, 1975; «Чайлдуолд», Childworld, 1976; и др. приносят ей успех; роман «Их жизни» (Them, 1969) удостоивается Национальной книжной премии.

Главная сфера ее писательских интересов — острые психологические коллизии. Герои Оутс выписаны реалистично, не без гротескной ретуши, в чем-то «одержимы», подчас страдают психическими отклонениями, пребывают в некоей «пограничной» ситуации. Они конфликтуют с обществом, легко впадают в отчаяние, нередко бессильны совладать с собственными эмоциями, подавить живущего в них «демона».

Характерен в этом плане ее роман «Делай со мной, что захочешь» (*Do with Me What You Will*, 1973; рус. пер. 1983). В нем драматические жизненные коллизии разворачиваются на широком историко-социальном фоне Америки 1950—1970-х годов: герои вовлечены в расовый конфликт, в движение против войны во Вьетнаме. События имеют точную хронологию. Писательница умеет выстроить увлекательный сюжет, «схватить мгновение».

Роман состоит из трех частей, в нем несколько сюжетных линий. В первой части мы встречаемся с главной героиней Элин Росс. Девочку после развода похищает со школьного двора отец Лео Росс: он обожает дочь и испытывает острую неприязнь к бывшей жене Ардис, фотомодели. Но Элин удается воссоединиться с матерью. Ардис стремится приобщить дочь к своей работе в рекламном бизнесе. Взрослея, Элин наследует красоту матери и пользуется успехом у мужчин. После переезда с матерью в Нью-Йорк знакомится в ночном клубе с известным адвокатом Марвином Хау, который много ее старше. Хау влюбляется в Элин, и она соглашается стать его женой.

Во второй части судьбы героев в немалой степени определяются общественными событиями. Оутс обращается к одному из важных эпизодов карьеры Марвина Хау. На судебном процессе он оправдывает совершившего убийство Джозера Морисси, уговорив его сына Джека дать необходимые показания.

Джек Морисси тоже избирает адвокатскую стезю, он связан с рядом демократических организаций, выступающих за гражданские права. Участвует в нескольких громких процессах, защищая черных, некоторые из них выигрывает. Его цель — укрепить гражданское самосознание негров, побудить их, сталкиваясь с произволом полиции, отстаивать свое достоинство через суд. Джек Морисси женится на Рейчел, активистке движения против войны во Вьетнаме, и переезжает в Детройт. Там же он знакомится с Элин Росс, с которой у него начинается роман. В то же время в отношениях Джека и Рейчел нарастает разлад.

История любви Элин и Джека развернута в третьей части. Писательница делает акцент на изображении острых психологических коллизий.

В заключительной части романа сообщается о дальнейшей судьбе героев произведения. Неудачник Лео Росс, отец Элин, кончает жизнь самоубийством. Джек Морисси проигрывает дело проповедника Мередида Доу. Переживания Джека обостряются на фоне его углубляющегося конфликта с женой.

Элин хочет уйти от мужа. Марвин просит ее повременить. Элин звонит Джеку, но тот не желает ее видеть. Тогда она приходит к его дому,

вызывает по телефону Джека. Когда тот выходит, они бросаются в объятия друг друга. Таков открытый финал книги.

Романы Оутс обычно хорошо принимаются читателями, вкусы которых писательница угадывает. У нее богатая фантазия и высокая повествовательная техника. Вместе с тем в ее творчестве дают себя знать известная вторичность, использование некоторых схем массовой литературы, а также умелое комбинирование модных приемов, стилей и типажей, соединение любовной и криминальной проблематики, «брутальности» и лиризма. Заметно, что, создавая свои книги, писательница нередко идет не от жизни, а от популярных сюжетно-стилевых схем.

Джон Гарднер: «Осенний свет». Джон Гарднер (John Gardner, 1933—1982) — романист, историк литературы. Сын фермера, он получил хорошую университетскую общегуманитарную подготовку, защитил диссертацию, занимался преподаванием и научной работой в области средневековой литературы.

Дебютировав романами на исторические темы, он затем обратился к современности. Известность принесли ему романы «Диалоги с Солнечным» (*The Sunlight Dialogues*, 1972), «Никелевая гора» (*Nickel Mountain: A Pastoral Novel*, 1973; рус. пер. 1979), а также повесть «Королевский гамбит» (*The King's Indian*, 1974; рус. пер. 1979), оригинально преломляющая мотивы Г. Мелвилла и Э. По.

Роман Гарднера «Осенний свет» (*October Light*, 1976; рус. пер. 1981) удостоен Национальной книжной премии. В этом оригинальном по композиции произведении два повествовательных плана: первый — житейский, бытовой, история ссоры двух стариков; второй — вмонтированный в роман текст авантюрно-приключенческого боевика.

Действие происходит осенью юбилейного для США 1976 г. Герой романа — фермер Джеймс Пейдж, вдовец, ветеран войны, человек старого закала, строгих правил, живет под городком Беннингтон в штате Вермонт. Многие в его окружении удручают Пейджа: и упадок фермерского хозяйства, и нежелание молодого поколения заниматься трудом на земле, и засилье ловкачей-политиков. Славное прошлое Америки, о котором Пейдж вспоминает, воспринимается им ностальгически, в романтическом ключе. Былое в его глазах — укор современности, эгоизму и измелчанию соотечественников. Особенно возмущают старика телевизионные передачи: поток криминала, эротики, примитивной «развлекаловки».

Конфликт в романе строится на тяжелых взаимоотношениях Пейджа с его старшей сестрой Салли, переехавшей в его дом после смерти мужа. Салли за восемьдесят. Но она полная противоположность брату. Несмотря на все плохое, что творится вокруг, она верит в перемены к лучшему, в

то, что свобода и демократия в США будут укрепляться. А телевидение она отнюдь не относит к «дьявольскому» изобретению и проводит массу времени перед голубым экраном, что вызывает агрессивное раздражение Пейджа. В конце концов, вооружившись дробовиком, Пейдж стреляет в телевизор. После бурной «идеологической» ссоры, в которой «оппоненты» обращаются даже к авторитету конституции, Салли оказывается загнанной в свою комнату. Там она отныне и пребывает в изоляции, забаррикадировавшись с помощью приставленного к двери ящика с яблоками.

Чтобы скоротать время в своем затворничестве, Салли читает бульварный роман под названием «Контрабандисты с Утеса Погибших Душ». «Большая книга, большая и порочная как жизнь в сегодняшней Америке» — так аттестует его реклама. Сюжет этого боевика — яростное соперничество в Калифорнии двух шаек контрабандистов.

«Осенний свет» — произведение сложное по замыслу и неординарное по структуре. Введение в роман «калифорнийской истории» позволяет писателю не только создать пародию на литературный ширпотреб, на его героев. Главное для Гарднера — реализация принципа диалогичности, который пронизывает всю ткань произведения. Идет диалог между Джоном и Салли: конфликтуют и две соперничающие шайки. «Вермонтская» и «калифорнийская» истории разворачиваются не просто параллельно. Они еще и взаимопересекаются: отдельные герои, ситуации, сцены, принадлежащие к вермонтскому пласту, находят иронически окрашенное соответствие на страницах бульварного боевика.

Ряд сцен в романе символичны и аллегоричны, описания отличаются пластичностью. Жизненная философия, которую утверждает Гарднер, — это совесть, терпимость, здравый смысл, ответственность перед собой и другими.

«О нравственной литературе». Гарднер — автор исследований в области древнеанглийской литературы, беллетризованного фундаментального жизнеописания Джеффри Чосера; он перевел гекзаметром трагедию «Медея» Еврипида. От отдаленных исторических эпох Гарднер свободно переходит к современности, к анализу текущего литературного процесса в США. Его книга «О нравственной литературе» (On Moral Fiction, 1918) — одна из наиболее значительных работ в критико-эстетической области, появившихся в США в последние десятилетия.

В книге две части: «Предварительные замечания об искусстве и нравственности» и «Принципы искусства и критики». Гарднер, избегая упрощения и схематизма, исследует «вечную тему»: многообразие взаимосвязей словесного искусства и действительности. Он признает «отражающую» функцию литературы, которая, однако, не сводится к зеркальному воспроизведению, копированию действительности, но предлагает пересоздание жизненной реальности в образах и формах. Гарднер негативно оценивает формалистические тенденции, словотворчество как самоцель, дегу-

манизацию человека в искусстве. Он полемизирует с Мейлером, Апдайком, Хеллером, Воннегутом, полагая, что они нередко подчиняют свои произведения заданным схемам в духе экзистенциалистской философии.

Гарднер — сторонник литературы, утверждающей непреходящие нравственные ценности. В этом его укрепляет пример Л. Н. Толстого. «Подлинное искусство, — настаивает Гарднер, — обращено к идеалам, уясняя и утверждая Доброе, Истинное, Прекрасное». Цель искусства — «идеалы, все остальное — методология». Удел писателя — неустанное бореие. Он содействует утверждению гуманистических принципов, достойных образцов человеческого поведения. Конечно, искусство не может быть сведено к назидательности, к прямолинейному поучению, но серьезное произведение должно быть «морально», то есть «служить добру».

Гарднер, в котором по праву видели надежду американской литературы, погиб в 1982 г. в автокатастрофе.

Уильям Стайрон: «Софи делает выбор». Уильям Стайрон (William Styron, р. 1925) — один из крупнейших американских прозаиков послевоенной эпохи. Яркий представитель «южной школы», он достойно развивает традиции Фолкнера. Участник войны, сражавшийся в рядах морской пехоты (1944—1945), Стайрон фактически не знал поры ученичества и дебютировал зрелым романом «Ложись во мрак» (*Lie Down in Darkness*, 1951), сразу выдвинувшим его в число ведущих прозаиков. В центре романа драма семейства Лофтисов в городе Порт Варанк в Виргинии.

Действие начинается накануне окончания Второй мировой войны: семья Лофтисов хоронит дочь Пейтон, расставшуюся с жизнью, выбросившись из окна нью-йоркского небоскреба. Отец и мать Пейтон давно разошлись: их мучительные отношения осложнялись тем, что младшая дочь Мод была инвалидом и умерла в двадцатилетнем возрасте. Милтон, юрист-неудачник, алкоголик, питал к Пейтон противоестественную страсть. Пейтон училась в престижном колледже, но, спасаясь от невыносимой атмосферы в семье, уехала в Нью-Йорк. Там она вышла замуж за художника Гарри Миллера, человека неуравновешенного, развелась с ним, меняла любовников, а затем, отчаявшись, наложила на себя руки.

В прозе Стайрона отозвался и его военный опыт. Повесть «Долгий марш» (*The Long March*, 1956; рус. пер. 1980) воспроизводит лишенный смысла изнурительный переход батальона морской пехоты, проводящей учения в Каролине. Стайрона, художника-психолога, всегда привлекает внутренний мир человека, мучительные, порой патологически тяжелые душевные состояния. Свидетельство тому — роман «И подожет этот дом» (*Set This House On Fire*, 1960; рус. пер. 1987).

Художник Касс Кинсолвинг проходит через полосы алкоголизма, мучительного самоанализа, отчаяния из-за неспособности к творчеству, пока не убеждается в необходимости вернуться к семье, в родные места.

Откликом на потрясения, вызванные «негритянской революцией», стал роман Стайрона «Исповедь Ната Тернера» (*The Confessions of Nat Turner*, 1967), удостоенный Пулитцеровской премии. Черный невольник Нат Тернер в 1831 г. поднял восстание, был схвачен, осужден и повешен. Форма романа — исповедь Ната Тернера накануне казни, записанная белым журналистом. Свое повествование Стайрон определил так: «Это не столько исторический роман в традиционном жанре, сколько размышления на историческую тему».

Подробно описаны детство и юность Тернера, воссозданы ужасы южного невольничества, отчаяние героя, так и не получившего свободу, обещанную ему первым хозяином.

Пережив религиозное озарение, Нат Тернер возглавляет бунт группы невольников в графстве Саутгемптон в Виргинии (на родине Стайрона). Во время восстания рабы не щадят белых женщин и детей. После подавления бунта истреблено еще большее число чернокожих.

По выходе роман вызвал бурную полемику, в частности, нападки на Стайрона со стороны негритянской общественности (сборник «Нат Тернер Уильяма Стайрона. Возражения десяти черных писателей», 1968). Стайрона обвинили в том, что он модернизировал историю, придав главному герою черты современного черного лидера экстремистского толка. Между тем своим романом Стайрон хотел напомнить о неизбежном историческом уроке: жестокое угнетение и насилие могут вызвать революционные эксцессы доведенных до отчаяния людей.

Наиболее значительным достижением Стайрона стал его роман «Софи делает выбор» (*Sophie's Choice*, 1979) — произведение широкого философского и исторического звучания. Он был удостоен Национальной книжной премии.

Действие происходит в 1947 г. в нью-йоркском районе Бруклин. Стинго, начинающий писатель-«южанин», рассказывает о себе. Его жизненная история переплелась с историей мучительной любви Софи, польки Зофьи Завистовской, пережившей ужас Освенцима, и еврея-психиатра Натана Ландау, человека одаренного, но психически неуравновешенного.

Зофья (Софи) — дочь профессора права в Краковском университете. Он написал книгу антисемитского содержания «Еврейская проблема в Польше. Может ли решить ее национал-социализм?» Когда в 1939 г. фашисты оккупируют Польшу, профессор полагает, что его труд станет для него охранной грамотой, а сам он окажется полезен нацистам как специалист по национальному вопросу. Но оккупанты прежде всего расправляются с польской интеллигенцией: профессор и его зять, муж Зофьи, попадают в концлагерь и там гибнут. Перед Зофьей, оставшейся с двумя детьми, встает вопрос: принять ли участие в антифашистском сопротивлении. Она приходит к выводу, что лучше избегать всякого

риска. Но судьба распоряжается иначе. Во время облавы ее арестовывают.

Зофья отправлена в Освенцим. И там происходит самое чудовищное. Пьяный эсэсовец ставит ее перед выбором: она должна отправить в газовую камеру одного из своих детей, в противном случае они пойдут туда все трое.

Зофья жертвует дочерью, чтобы сохранить сына Яна. Какое-то время Зофье покровительствует комендант лагеря Хесс, Зофья убеждает нациста, надеясь облегчить участь сына, в том, что она, как и ее отец — антисемиты. Но коменданта переводят в Берлин, Зофья лишается защиты и возвращается в общий барак. Сына не удается спасти. Он гибнет.

Зофья остается в живых. Она попадает в Америку, в Бруклин. Там ее спасает от физического и душевного истощения Натан Ландау, брат которого погиб в Освенциме. Это во многом объясняет привязанность Зофьи к Натану. Она прощает ему ревность и психическую неадекватность.

Стинго, герой-повествователь, читает другу, Натану, свои рукописи. Натан, в душе которого ужас холокоста оставил неизгладимый след, считает Стинго как «южанина» ответственным за другое преступление — угнетение чернокожих. Обвиняет Натан и Зофью в том, что она выжила в Освенциме, в то время как все евреи сгорели в лагерных печах.

Во время очередного нервного срыва Натана Зофья и Стинго становятся любовниками. Но она отклоняет перспективу благополучной жизни со Стинго и приносит себя в жертву Натану. Зофья и Натан принимают яд и уходят из жизни...

Проведенная Стайроном аналогия между ситуацией в Польше и на американском Юге не вполне корректна. Но главное в романе — антифашистский пафос, страстное осуждение антисемитизма и расизма.

Американская критика, высоко ценящая Стайрона, считает его продолжателем традиции «южан» Фолкнера и Томаса Вулфа. Несмотря на сравнительно небольшой объем им написанного, литература о его творчестве огромна.

Литература постмодернизма: мир как хаос

Как уже отмечалось, модернизм в литературе США представлен творчеством целого ряда крупных художников, обогативших словесное искусство: среди них Элиот и Стайн, Паунд и Каммингс, Крейн и Миллер. Модернисты исходили из представлений о тотальном кризисе базовых ценностей, крушении цивилизации, поэтому художественные возможности классического реализма они считали исчерпанными. Они показывали абсурдность бытия, «отчуждение» человека в дегуманизованном мире. Модернистские тенденции обнаруживаются и в творчестве крупных художников реалистической направленности, таких, как Фолкнер, Хемингуэй, Воннегут. Реальная художественная практика убеждает в том,

что нередко трудно (а порой и нецелесообразно) прочертить некую разграничительную линию между реализмом и модернизмом. Вместе с тем в процессе его эволюции в модернизме постепенно ослабевает содержательная сторона, на первый план выдвигается формальный эксперимент, нередко обретающий самоценный характер.

В последней трети XX в., в условиях научно-технической революции, интенсивного развития электронных СМИ, всеобщей компьютеризации, внедрения в повседневную жизнь новых технологий, негативного воздействия на сознание людей массовой культуры и ее потребительских идеалов, модернизм перерастает в новую стадию — постмодернизм.

Постмодернизм: философия и эстетика. Постмодернизм связан с трансформацией базовых философских, мировоззренческих и эстетических позиций модернизма. Для постмодернизма характерно «мистифицированное» видение действительности: мир — царство хаоса, в нем главенствуют ложные ценности, суррогаты массовой культуры; жизнь стерильна, личность подвергнута опустошению. Реальность текуча, алогична, а потому ее освоение требует совершенно новых средств и форм выражения, особой поэтики. В этих условиях становится популярной новая концепция художественного текста: он «безграничен», он «абсолютная тотальность», «нет ничего вне текста», по выражению французского теоретика постмодернизма Ж. Деррида.

Литература постмодернизма оперирует в своей художественной практике рядом приемов: намеренная затрудненность повествовательной манеры, прерывистость сюжета и действия, фрагментарность, пародийность, использование автором определенной маски, интертекстуальность.

Понятие интертекста, получившее хождение в современном литературоведении, было разработано французскими теоретиками постструктурализма Ю.Кристовой и Р.Бартом. Интертекстуальность предполагает, что история, общество, культура могут быть прочитаны как текст, а потому весь мир превращается в интертекст. «Любой текст строится как мозаика цитации, — утверждает Юлия Крестева, — любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста». Подобным образом, автор творит почти бессознательно, механически аккумулируя все предшествующие художественные приемы, культурные «коды», структуры. В итоге текст перерастает в «раскавыченную цитату» (Р. Барт).

Особенности постмодернизма в США. Важная сторона американского постмодернизма, — его связь со школой так называемого «черного юмора» (Джон Барт, Дональд Бартельм, Джеймс Донливи, Томас Пинчон и др.), которая заявила о себе в 1950—1970-е годы. Отдельные его приемы и мотивы можно обнаружить в творчестве К. Воннегута, Дж. Хеллера. Литература «черного юмо-

ра», в частности, включает в себя пародийное начало по отношению к модернизму. Если герой модернизма нередко активно отрицал мещанские ценности, эпатировал их, бунтовал (например, у Генри Миллера, в прозе и поэзии битников), то персонажи «черных юмористов» и шире — литераторов постмодернистской ориентации в основном пассивны, послушно плывут по течению, озабочены лишь собственным существованием. Эти литераторы стремятся передать мироощущение и представить модель поведения «среднестатистического» индивида в алогичном и бездуховном социуме. Отсюда преобладание в их поэтике парадоксальности, иронии, юмора, окрашенного в самые мрачные тона, скрытого и явного пародирования, причудливого коллажа разных стилиевых приемов (элитарность, фантазмагория, трагифарс). Герои, как правило, лишены отчетливых характеристик, они неопределенны.

Томас Пинчон. Мысль о том, что западная цивилизация скользит к закату, вырождению и гибели, — определяющая для творчества Томаса Пинчона (Thomas Pynchon, 1937), писателя, ориентированного на элитарного читателя. Его наиболее известное произведение — «Радуга земного притяжения» (Gravity's Rainbow, 1973) — удостоено Национальной книжной премии.

Действие происходит в Лондоне в конце Второй мировой войны, когда нацисты обстреливали город с помощью ракет «Фау-2», и в первые послевоенные годы. Сложный, запутанный сюжет связан со шпионажем и контрразведкой, разнообразными коллизиями, в которых участвует нацистский разведчик Вайсман, скрывающийся под именем капитана Блиссеро, и выслеживающий его американец лейтенант Тайрон Слотрен.

Реалистические зарисовки перетекают в мрачную фантастику, а «черный юмор» сосуществует с лиризмом. Калейдоскопичность повествовательных планов такова, что читателю порой трудно уловить, где кончается явь и начинаются смелые писательские фантазии. Жизнь предстает у Пинчона в своей бессмысленности, развитие техники не сулит ничего хорошего. Баллистическая ракета, этот апофеоз технической мысли, летящая к Лос-Анджелесу, становится в финале зловещим символом неотвратимой гибели человечества.

Джеймс Донливи (James Donleavy, р. 1926) — мастер «черного юмора». Его главная тема — бессмысленность человеческого существования, утрата жизненных целей в массовом обществе. Последнее зиждется на двух ориентирах: ненасытная погоня за деньгами, материальным комфортом и жажда сексуальных удовольствий. Мотив многих произведений Донливи — бегство американца от опостылевшего прагматизма, восторжествовавшего на родине, в Европу с ее более утонченным духовным климатом. Главные художественные средства писателя — едкая ирония и пародия. Показателен в этом отношении его роман «Исключительный

человек» (*A Singular Man*, 1963), герой которого, наделенный типичной американской фамилией Смит, — человек, сделавший сам себя (*self-made man*), разбогатевший благодаря предприимчивости и холодно-расчетливому подходу к жизни. При этом стремление преуспеть, выделиться принимает у него гротескные, абсурдные формы. Смит начинает возводить для себя мавзолей, предусмотрев все атрибуты жилища состоятельного американца (эскалатор, кафельная облицовка, настенное панно). Подобный сюжетный ход позволяет Донливи высмеять вещизм, едва ли не главную примету «общества потребления».

Джон Хоукс. Один из отцов школы «черного юмора» и активный адепт неоавангарда — Джон Хоукс (*John Hawkes*, 1925 — 1998). Участник Второй мировой войны, он окончил Гарвард, занимался преподаванием. Хоукс — автор около десятка романов («Каннибал», *The Cannibal*, 1949; «Гусь на могиле», *The Goose on the Grave*, 1954; «Мода на темно-зеленое», *The Lime Twig*, 1961 и др.), близких к эстетике сюрреализма. Так, например, роман «Травестия» (*Travesty*, 1976) представляет по форме предсмертный монолог героя, который готовится убить свою дочь, ее друга, а затем наложить руки на себя. В романе «Виргиния» (*Virginia*, 1982) сюжет выстроен как история молодой девушки, которая прожила две жизни — одну во Франции в XVIII в., другую в 1945 г., в послевоенном Париже; при этом она переживает фантастические сексуальные приключения. Мир для Хоукса — плод кошмаров и сновидений, подсознания героев. В стиле писателя присутствуют элементы готики. Хоукс иронизирует по поводу претензий общества на прогресс: история застыла, мир неподвижен, технические достижения абсурдны, не содействуют человеку, а обрекают его на упадок и деградацию.

Дональд Бартельм. Мастером пародии, гротеска зарекомендовал себя Дональд Бартельм (*Donald Barthelme*, 1931 — 1989). Объект его насмешки — бездуховность, стандартизированная обезличенность мещанского бытия. Его роман «Белоснежка» (*Snow White*, 1967) — пример пародийного переименования сказки, хорошо известной американцам по замечательному мультфильму Уолта Диснея.

В сказке семь гномов великодушно делали все, чтобы помочь принцессе выбрать прекрасного принца. У Бартельма они выступали как соперники, которые в стремлении ее завоевать занимались откровенной грызней. Белоснежка — это молодящаяся дама, отягощенная фрейдистскими комплексами, от которых ее призван избавить Принц. Он предстает в далеко не поэтическом облике соседа, озабоченного подглядыванием в бинокль за тем, как Белоснежка расхаживает в negligé по своей квартире. Терзаемым ревностью гномам удастся погубить Принца, а Белоснежка, едва успев пролить слезы на его могиле, планирует, как «зарканить» очередного претендента на ее сердце.

Джон Барт. Классиком американского постмодернизма по праву признан Джон Барт (John Barth, р. 1930). Поэтика «черного юмора» и постмодернизма в целом представлена у него в заостренном виде, сами художественные приемы до предела обнажены. Мотив «мир как хаос» подчеркнут разорванной, парадоксальной формой повествования. Взгляд писателя мрачен, пессимистичен. Известная жанровая разновидность — роман воспитания — реализуется у него как «роман унижения, роман осмеяния». Вместе с тем Барт — оригинальный художник-экспериментатор, о котором при жизни накоплена богатая критическая литература, а его роман «Письма» (Letters, 1979) удостоен Национальной книжной премии.

Барт дебютировал романами «Плавучая опера» (The Floating Opera, 1956), «Конец пути» (The End of the Road, 1958), но широкое признание к нему пришло с выходом романа «Козлоюноша Джайлз» (Giles Goat-Boy, 1966) — произведения многопланового, с причудливым сюжетом, представляющим сплав фантастики, пародии и сатиры.

Современный мир предстает как некий Университет, управляемый компьютером, запрограммировавшим самого себя и обладающим титанической властью над людьми. События в романе носят аллегорический характер, представляют комическое, пародийное переосмысление человеческой истории. При этом сам индивид homo sapiens — абсурдный феномен с точки зрения «цивилизации компьютеров». Одним из творцов компьютера Максом Шпильманом, владельцем козлиной фермы, выведен новый биологический экземпляр, «козлоюноша» Джордж Джайлс, который когда-то был ребенком, найденным в базе данных компьютера.

Замысел Барта — пародийное истолкование истории цивилизации, как она видится из современности. Романист подвергает ее демифологизации, но одновременно показывает рождение новой мифологии, вызванной к жизни электронно-компьютерной эпохой.

Литература

Художественные тексты

- Бесси А.* Инквизиция в раю. — М., 1968.
Бесси А. Люди в бою. И снова Испания / Предисл. Б.А.Гиленсона. — М., 1981.
Брэдбери Р. Избранные сочинения: В 3 т. — М., 1992.
Брэдбери Р. Призраки нового замка. Рассказы. — М., 1991.
Видал Г. 1876 / Предисл. Н.Н.Яковлева. — М., 1986.
Видал Г. Вашингтон. Округ Колумбия. — М., 1968.
Видал Г. Вице-президент Бэрт. — М., 1974.

- Гарднер Дж.* Никелевая гора. — М., 1979.
- Гарднер Дж.* Осенний свет / Предисл. Г. Злобина. — М., 1981.
- Гейнс Эрнест Дж.* Автобиография мисс Джейн Питтман / Предисл. Б. А. Гиленсона. — М., 1980.
- Джонс Дж.* Отныне и вовек / Предисл. Ю. Ковалева. — М., 1987. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).
- Джонс Дж.* Пистолет. — М., 1980.
- Джонс Дж.* Только позови / Предисл. Ю. Ковалева. — М., 1982.
- Джонс Дж.* Тонкая красная линия. — М., 1983.
- Доктороу Э. Л.* Всемирная выставка / Послесл. А. Зверева. — М., 1990.
- Доктороу Э. Л.* Регтайм. — М., 1978.
- Дорога на Смоленск. Американские писатели и журналисты о Великой Отечественной войне советского народа. 1941—45 / Предисл. С. Дангулова / Послесл., сост., коммент., пер. Б. А. Гиленсона. — М., 1985.
- Дюбуа У.* Цветные миры; *Болдуин Дж.* Если Бийл-стрит могла бы заговорить. Публицистика / Сост. и предисл. Б. А. Гиленсона. — М., 1982. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).
- Зингер И. Б.* Враги. История любви / Послесл. А. Зверева. — М., 2000. — (Сер. «Лауреаты Нобелевской премии»).
- Зингер И. Б.* Шоша / Предисл. Л. Аннинского. — М., 1991.
- Керуак Д.* Избранная проза. — Киев, 1995.
- Кизи Кен.* Пролетая над гнездом кукушки. — СПб., 2001.
- Лесюэр М.* Женщина. Рассказы / Сост. А. Мулярчика; вступ. ст. Б. Гиленсона. — М., 1989.
- Лоуэлл Р.* Стихи. — М., 1981.
- Лоуэнфелс У.* Революция — это гуманность. — М., 1977.
- Макграт Томас.* Письмо воображаемому другу / Сост. и предисл. В. Шпака. — М., 1984.
- Мальц А.* Крест и стрела. — М., 1961.
- Маурер Г.* Без работы. — М., 1979.
- Мейлер Н.* Нагие и мертвые. — М., 1973.
- Момадей С.* Дом, из света сотворенный. — М., 1979.
- Моррисон Т.* Песнь Соломона. — М., 1981.
- Набоков В.* Лолита. — М., 1991.
- О'Хара Дж.* Свидание в Самарре; *Уэст Н.* Рассказы. День саранчи. Подруга скорбящих / Вступ. ст. Н. Анастасьева. — М., 1986. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).
- Оутс Дж. К.* Делай со мной, что захочешь. — М., 1983.
- Оутс Дж. К.* Сад радостей земных / Предисл. А. Зверева. — М., 1984. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).
- Плат С.* Под стеклянным колпаком. — СПб., 2000.
- Пьюзо М.* Крестный отец. — М., 1991.
- Раны сознания. Американские писатели и журналисты об агрессии США во Вьетнаме / Предисл. Ю. Жукова; Сост. А. Файнгара. — М., 1985.
- Современная американская поэзия / Предисл. А. Зверева. — М., 1975.
- Стайрон У.* И поджег этот дом. Долгий марш / Вступ. ст. Г. Злобина. — М., 1991.
- Стейвис Б.* Светильник, зажженный в полночь и другие пьесы / Сост. и предисл. Г. П. Злобина. — М., 1980.

- Теркел Стадс.* Работа / Предисл. Б. Гиленсона. — М., 1978.
- Трамбо Д.* Джонни получил винтовку / Предисл. Б. Гиленсона. — М., 1989.
- Уайлдер Т.* Каббала. — СПб., 1999.
- Уайлдер Т.* Мост короля Людовика Святого. Мартовские иды. День восьмой / Послесл. Д. Урнова. — М., 1990.
- Уоррен Р. П.* Вся королевская рать. Избранные стихотворения / Предисл. Н. Анастасьева. — М., 1982. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).
- Уоррен Р. П.* Как работает поэт / Сост. и ред. А. Н. Николюкин. — М., 1988.
- Уоррен Р. П.* Потоп. — М., 1994.
- Фаст Г.* Красный // Дружба народов. — 2001. — № 10—11.
- Хеллер Дж.* Поправка-22. — М., 1967.
- Хеллер Дж.* Лавочка закрывается. — М., 1998.
- Херси Дж.* Возлюбивший войну. — М., 1970.
- Чивер Дж.* Буллет-парк. — М., 1970.
- Чивер Дж.* Семейная хроника Уопшотов. Скандал в семействе Уопшотов. Рассказы / Предисл. А. Мулярчика. — М., 1993. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).
- Шоу И.* Богач, бедняк. — М., 1992.
- Шоу И.* Вечер в Византии. — СПб., 1993.
- Шоу И.* Молодые львы. — М., 1966.
- Я связан добром с землей. Из соврем. лит. индейцев США / Вступ. ст., сост. и коммент. А. Ващенко. — М., 1983.
- Barth J. Giles Boat-Boy.* — N. Y., 1966.
- Barthelme D. Snow White.* — N. Y., 1967.
- Capote T. The Capote Reader.* — N. Y., 1987.
- Doctorow E. City of God.* — N. Y., 2000.
- Ellison R. Invisible Man.* — N. Y., 1965.
- Fast H. The Pledge.* — Boston, 1988.
- Gardner J. Michelsson's Ghosts.* — N. Y., 1982.
- Hawkes J. Traesty.* — N. Y., 1976.
- Hellman L. Scoundrel Time.* — N. Y., 1976.
- Le Sueur M. The Ripening Selected Works, 1927—1980.* — N. Y., 1982.
- Lowenfels W. The Portable Walter.* — N. Y., 1967.
- Malamud B. The People and Uncollected Stories.* — N. Y., 1989.
- Malamud B. The Stories.* — N. Y., 1983.
- Nabokov V. Annotated Lolita.* — N. Y., 1991.
- Nabokov V. The Critical Heritage.* — L., 1982.
- The Norton Anthology African American Literature / Ed. by H. L. Gates and N. McKay. — N. Y.; L., 1997.
- O'Hara. The Lockwood Concern.* — N. Y., 1965.
- Oates J. C. American Appetites.* — N. Y., 1989.
- Pynchon T. Gravity's Rainbow.* — N. Y., 1973.
- Singer, J. B. Collected Stories.* — N. Y., 1982.
- Styron W. Darkness Visible: Memories.* — N. Y., 1990.
- Styron W. This Quiet Dust and Other Writings.* — N. Y., 1982.
- Terkel S. Working.* — N. Y., 1974.
- Trumbo D. The Time of the Toad. A Study of Inquisition in America.* — L., 1982.

Warren R. P. A Robert Penn Warren Reader. — N. Y., 1987.

Wolfe Tom. A Man in Full. — N. Y., 1998.

Wouk H. The War and Remembrance. — N. Y., 1978.

Wouk H. The Winds of War. — N. Y., 1971.

Критика. Учебные пособия

Анастасьев Н. А. Обновление традиций. Реализм XX века в противоборстве с модернизмом. — М., 1984.

Анастасьев Н. А. Владимир Набоков: Король одиночества. — М., 2002.

Белов С. Бойня номер «х»: Литература Англии и США о войне и военной идеологии. — М., 1991.

Ващенко А. В. Америка в споре с Америкой. — М., 1988.

Ващенко А. В. Историко-эпический фольклор северо-американских индейцев: Типология и поэтика. — М., 1989.

Гиленсон Б. А. Альберт Мальц // История американской литературы: В 2 т. — М., 1971. — Т. 2.

Гиленсон Б. А. Американские корреспонденты в Москве в 1941—45 гг. и некоторые вопросы истории Великой Отечественной войны // Материалы IV Межд. науч. семинара. — Н. Новгород, 2001.

Гиленсон Б. А. В поисках «другой Америки». — М., 1987.

Гиленсон Б. А. Марта Геллхорн // Галерея знаменитых женщин: В 2 т. — М., 2001. — Т. 2.

Гиленсон Б. А. Современные негритянские писатели США. — М., 1981.

Гиленсон Б. А. Социалистическая традиция в литературе США. — М., 1975.

Зверев А. Модернизм в литературе США. — М., 1979.

Зверев А. Набоков. — М., 2001. — (Сер. «ЖЗЛ»).

Зверев А. Поэты и поэзия США // Поэзия США. — М., 1982. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Зверев А. М. Дворец на острие иглы: Из художественного опыта XX века. — М., 1989.

Злобин Г. По ту сторону мечты. — М., 1985.

Иванов Р. Дюбуа. — М., 1968. — (Сер. «ЖЗЛ»)

Ильин И. П. Постмодернизм // Литер. энцикл. терминов и понятий. — М., 2001.

Лем С. Лолита, или Ставрогин и Беатриче // Литературное обозрение. — 1999. — № 1.

Лики массовой культуры США. — М., 1991.

Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. — СПб., 2000.

Мендельсон М. Американская сатирическая проза. — М., 1970.

Мулярчик А. Спор идет о человеке. — М., 1986.

Набоков Владимир. Спецномер. К 100-летию со дня рождения // Звезда. — 1999. — № 4.

Несмелова О. О. Пути развития отечественной литературной американской критики XX века. — Казань, 1998.

Писатели США. Краткие творческие биографии. — 1990.

Олдридж Дж. После потерянного поколения. — М., 1981.

Оленева В. Современная американская новелла. — Киев, 1973.

Прозоров В. Ступени свободы: Очерк истории литературы США. 1950—2000. — Петрозаводск, 2001.

Пфеффер К. Ключи к «Лолите». — СПб., 2000.

Ротенберг Т. «Новый журнализм» пятнадцать лет спустя // Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. — М., 1981.

Стеценко Е. А. Судьбы Америки в современном романе США. — М., 1994.

Стеценко Е. А. Экологическое сознание в современной американской литературе. — М., 2002.

Хасан Ихаб. После 1945 года // Литературная история США. — М., 1979. — Т. 3.

Boyd B. Vladimir Nabokov. The American Years. — L., 1953.

Breslin J. From Modern to Contemporary: American Poetry (1945—1965). — Chicago—London, 1984.

Chenev A. Lorraine Hansberry. — Boston, 1984.

Ekelund B. G. The Pathless Forest. John Gardner's Titerery Proklet. — Upsala, 1995.

Farrell Lee G. From Exile to Redemption. The Fiction of Jsaak Bashevis Singer. — Southern Illinois Univ. Press, 1987.

Franktin V. P. Living Our Stories, Telling Our Truths. Autobiography and the Making of the Afro-American Intellectual Tradition. — N.Y., 1995.

Furham M. Toni Morrison's Fiction. — Univ. of South Carolina Press, 1996.

Hep Kiss R. Jack Kerouac. Prophet of the New Romanticism. — N.Y., 1976.

Herion-Sarafidis E. A Mode of Melancholy. A Study of William Styron's Novels. — Upsala, 1995.

Hollowell J. Fast and Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel. — Chapel Hill, 1977.

Jackson B. A History of Afro-American Literature. — Louisiana Univ. Press, 1989.

Kent George E. A Life of Gwendolyn Brooks. — N.Y., 1990.

Koppes C., Black G. Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies. — Univ. of California Press, 1990.

Liptzin S. The Few in American Literature. — N.Y., 1966.

Long R. John O'Hara. — N.Y., 1983.

Martin W., Martin J. A World of Difference. An Intercultural Study of Toni Morrison's Novels. — 1994.

McDaniel J. The Fiction of Philip Roth. — N.Y., 1974.

O'Meally R. Ed. New Essays on Invisible Man. — N.Y., 1988.

O'Meally R. The Craft of Ralph Ellison. — Harvard Univ. Press, 1980.

Tytell J. Naked Angels. The Lives and Literature of the Best Generation. — N.Y., 1976.

Zlotnick J. Portrait of An American City. The Novelists of New York. — 1982.

**СОЛ БЕЛЛОУ: ОДИНОКИЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛ
В БЕЗДУХОВНОМ МИРЕ**

Обретение героя: «Неприкаянный человек» и «Приключения Оги Марча». — «Герцог»: философско-психологический роман. — Поздний Беллоу: новые вершины интеллектуальной прозы.

Человечество борется против организованного насилия за свою свободу, а личность — против дегуманизации за свою душу.

Сол Беллоу



Еще в 1965 г. известный английский критик Уолтер Аллен писал: «Вне всякого сомнения, Беллоу — один из самых многогранных и щедрых талантов современной литературы». Классик при жизни, увенчанный едва ли не всеми престижными литературными регалиями, в том числе Нобелевской премией, он автор исполненных тонкой иронии философских романов, в центре которых, как правило, мятущаяся личность, одинокая, ищущая способ реализовать себя.

**Обретение героя: «Неприкаянный человек»
и «Приключения Оги Марча»**

Сол Беллоу (Saul Bellow, настоящее имя Соломон Белоуз, р. 1915) родился в городе Лашен в пригороде Монреаля (Канада), куда незадолго до начала Первой мировой войны эмигрировали из Санкт-Петербурга его родители. Через 9 лет семья переехала в Чикаго, где и прошло детство будущего писателя. В доме была интеллектуальная атмосфера, говорили на четырех языках: английском, французском, идиш и древнееврейском. Царил культ книг и музыки. Беллоу с жадностью накапливал знания. С юности он впитывал разнородные художественные влияния: особо значимой стала для него русская классика. Огромное впечатление произвели на него Толстой, психологические открытия Достоевского, магия чеховской прозы. Хорошо знал он и русскую философию рубежа XIX—XX вв.: Соловьева, Розанова, Бердяева.

Беллоу получил хорошее образование, учился в Чикагском и Северо-Западном университетах. Несколько лет занимался редакторской и литературной работой, а также преподавал в ряде университетов. Этот жизненный опыт позволил ему позднее воссоздать в своих романах среду университетской профессуры, рефлектирующих интеллигентов-гуманитариев, людей мысли. В годы Второй мировой войны писатель служил в торговом флоте.

«**Неприкаянный человек**». Беллоу дебютировал романом «Неприкаянный человек» (*Dangling Man*, 1944), с легкой иронией и юмором описав почти кафкианскую ситуацию.

Главный герой 27-летний уроженец Чикаго Джозеф, выпускник университета, интеллеktуал. В 1930-е годы он пережил увлечения радикальными идеями, но затем в них разочаровался. Герой ожидает повестки в армию и чувствует себя отчужденным от общества, пребывая в подвешенном состоянии. Джозеф ведет дневник, охватывающий время с декабря 1942 г. по апрель 1943 г.; анализируя разного рода конфликты с друзьями, родственниками, женой Айви, с братом Амосом.

Стихия — саморефлексия. «Мне необходимо знать, кто я», — допытывается Джозеф и вступает в воображаемый диалог со своим alter ego. В его размышлениях пробиваются порой настроения в духе экзистенциализма: «Я больше не несу ответственности за самого себя, и я рад этому. Я в чужих руках и освобожден от необходимости самоопределения, свобода аннулирована...» Уже в первом своем романе Беллоу демонстрирует мастерство психологической характеристики, обнажая противоречивость внутренней жизни героя, трудный процесс принятия им решения. В итоге alter ego убеждает героя, что все-таки творцом своей судьбы является он. Не желая более пребывать в изнурительном ожидании повестки, герой уходит в армию добровольцем.

Предмет художественного внимания Беллоу — внутренняя драма героев, конфликтующих с дегуманизированной средой. По замечанию одного американского критика, «центральными темами для Беллоу неизменно оставались свобода и любовь»: свобода как «связующее звено между задатками личности и ее самореализацией», любовь как «средство, обеспечивающее воздействие индивидуума на его окружение».

«**Приключения Оги Марча**». Высокую писательскую репутацию Беллоу закрепил роман «Приключения Оги Марча» (*The Adventures of Augie March*, 1953), напоминающий по стилистике плутовской роман. Сюжет — калейдоскопическая цепочка пестрых приключений, выпадающих на долю современного «пикаро».

Действие происходит в среде бедных еврейских эмигрантов в Чикаго. Герой Оги Марч, молодой человек, оставив на попечение филантропических организаций семью (отличающуюся деспотическим нравом бабушку и умственно отсталого брата Джорджа), бросается в житейское

море. Оги — романтик, охотник до приключений, не в пример своему брату Саймону, прагматик, озабоченному лишь преуспеванием. Ему доводится перепробовать множество профессий: он помощник при парализованном бизнесмене Уильяме Айнхорне, коммивояжер на фирме, участник криминальной сети, содействующей нелегальной переправке иммигрантов из Канады в США, торговец антикварными книгами, профсоюзный организатор. Его связи с женщинами скоротечны, поскольку он уверен, что вольная жизнь и любовь несовместимы. В этом мнении укрепляет его и печальный пример брата Саймона, женившегося ради денег. Однако Оги не лишен доброты: он искренне переживает о смерти бабушки. Несмотря на все передраги, Оги сохраняет чувство юмора, оптимизм. «Человеку не пристало разочаровываться в жизни», — уверяет он.

Роман был удостоен Национальной книжной премии. Последовавшие за ним романы «Лови день» (*Seize the Day*, 1956) и «Гендерсон, повелитель дождя» (*Henderson, the Rain King*, 1959) закрепили статус Беллоу как мастера прозы, тяготеющего к притчевой и философской манере.

«Герцог»: философско-психологический роман

Событием в литературной жизни США стал выход романа Беллоу «Герцог» (*Herzog*, 1964; рус. пер. 1991).

Герой романа — профессор Мозес Герцог, преподаватель истории и литературы, показан в момент душевного кризиса. Семейные неурядицы, острое разочарование едва ли не во всем на свете лишили Мозеса творческой энергии: книга, которую он решил написать на основе диссертации, безнадежно застопорилась. Это выражается в не вполне адекватном поведении, вызывающем у окружающих сомнения в его психическом здоровье: он сочиняет письма людям, как знакомым, так и незнакомым и даже давно умершим: самому себе и Богу, философам Спинозе, Ницше, Хайдеггеру и президенту Эйзенхауэру...

Беллоу рисует неординарного героя в разных его ипостасях: профессиональной, семейной, интимной. Из размышлений Герцога, порой сбивчивых, фрагментарных, ломающих хронологическую последовательность, восстанавливаются главные вехи его жизненной истории.

Отец Мозеса Герцога, торговец, живший в Петербурге, в канун Первой мировой войны эмигрировал в Канаду, где его материальное положение было незавидно: чем бы он ни занимался, фермерством или продажей алкоголя в пору «сухого закона», ему не везло. Тем не менее отец Мозеса стремился, чтобы четверо его детей вышли в люди. В конце концов он переехал в Чикаго, где герой романа окончил университет, выказав себя способным молодым ученым. Его диссертация «Романтизм и христианство» не только получила лестные отзывы, но и была переведена на несколько языков. Мозес женился на Дейзи, от которой у него сын Марко.

Несмотря на брачные узы, Герцог не обойден женским вниманием. Одна из его возлюбленных — Маделин Понтриттер. Она недавно приняла католичество и отличалась претензиями на интеллектуализм. По настоянию Маделин Герцог добился развода с Дейзи, но довольно скоро стал пожинать печальные плоды нового брака, убедившись во мнимой религиозности Маделин, а, главное, в ее тяжелом характере. Купив по настоянию Маделин дом в местечке Людевил на все свои сбережения, Герцог, вновь уступив ей и послушавшись совета друга — адвоката Герсбаха, переезжает в Чикаго.

Там на героя обрушивается неожиданный удар: Маделин объявляет Герцогу, что более не любит его, а потому ему следует ее покинуть, уехав в Нью-Йорк. Маделин, женщина холодная и циничная, вместе с адвокатом, предавшим Мозеса и ставшим ее любовником, успевает оформить все имущественные дела с максимальной для себя выгодой. С разбитым сердцем Герцог покидает Чикаго. В Нью-Йорке Герцог находит новое увлечение, 40-летнюю Рамону, свою бывшую слушательницу, специалиста по искусству и совладелицу цветочного магазина. Ее забота и нежность возвращают Герцогу душевное равновесие, а главное — способность к творческой работе.

Между тем события принимают неожиданный оборот. Герцог собирается подарить сыну револьвер своего покойного отца, который носит с собой. К несчастью, Герцог попадает в автокатастрофу; полицейские, прибывшие на место аварии, обнаруживают выпавший из кармана Мозеса револьвер. Герой арестован, поскольку у него нет разрешения на ношение оружия. Прибывшая в полицейский участок Маделин «топит» бывшего мужа, уверяя стражей закона, что пистолет Мозеса — свидетельство его криминальных намерений. От неприятностей Герцога спасает вмешательство брата Шуры.

Роман заканчивается на относительно светлой ноте: Герцога собирается навестить Рамона. Он готовится к ее приезду и решает поставить точку на пагубной привычке непрерывного писания бессмысленных писем...

Мозес Герцог — фигура многогранная, неоднозначная. Он мягок, интеллигентен, совестлив, в чем-то комичен и одновременно исполнен внутреннего достоинства. Человек мысли, легко ранимый, он нередко пасует, сталкиваясь с грубостью и наглым практицизмом. Образ Герцога в некоторой степени автобиографичен. Автору близки мысли героя относительно «тоскливой чепухи» адептов тотального пессимизма, его ирония по поводу наукообразных, эфемерных штудий иных его коллег, модного увлечения экзистенциальными постулатами.

Поздний Беллоу: новые вершины интеллектуальной прозы

Нобелевский лауреат. В 1976 г. Беллоу получил Нобелевскую премию «за гуманизм и тонкий анализ современной культуры, сочетающиеся в его творчестве». Рагнар Гиров, член Шведской

академии, отметил новаторский вклад Беллоу в американскую литературу: писатель содействовал переходу от так называемого «крутого стиля» к «стилю антигероическому». В своей речи, а затем и в Нобелевской лекции Беллоу полемизировал с «суперэкспертами» по литературе, «высоколобыми эссеистами», которые готовы подписать «смертный приговор тем или иным литературным формам». Он еще раз подчеркнул гуманистическую миссию писателя, сославшись на пример Пруста и Толстого, книги которых содержали «прозрения». Писатель призван стремиться к добру перед лицом зла. И подобная сверхзадача — отнюдь не иллюзия.

Позднее творчество. Пессимистическими настроениями пронизаны романы Беллоу «Планета мистера Замлера» (Mr. Sammler's Planet, 1970) и «Дар Гумбольдта» (Humboldt's Gift, 1975).

Герой романа «Планета мистера Замлера» — 70-летний польский еврей, чудом спасшийся от холокоста, «человек с лицом обитателя библиотеки Британского музея». Приехав в Нью-Йорк, он надеется обрести там некое духовное прибежище. Но огромный мегаполис видится ему вмещением тотального зла, поразившего всю цивилизацию. Для Замлера Земля — «прекрасная планета», но ему мучительно сосуществовать с теми, кто делает жизнь на ней ««невыносимой».

В романе «Дар Гумбольдта» литератор Чарли Цитрин, начав свой путь в Чикаго, приехал в центр нью-йоркской богемы Гринвич Вилледж. Здесь он становится другом и учеником поэта Гумбольдта Флейшера (его прототипом считается известный американский поэт и критик Делмор Шварц (1913—1966), художник горестной судьбы и незаурядного таланта). Гумбольдт умирает бедняком, почти впадшим в безумие, но его образ оказывает огромное влияние на Цитрина. После многих жизненных перипетий герой романа обретает финансовый успех благодаря фильму, сценарий которого он когда-то написал вместе с Гумбольдтом Флейшером.

Позднее творчество Беллоу представлено также романами «Декабрь декана» (Dean's December, 1982) и «Больше умирают от любви» (More Die of Heartbreak, 1987), очерковой книгой «Личные впечатления о путешествии в Иерусалим» (To Jerusalem and Back. A Personal Account, 1976). Беллоу трудится и в области малой прозы, выпускает новеллистические сборники.

Эстетика и художественная методология. По мнению большинства критиков, Беллоу едва ли не ведущая фигура современной литературы США, наследник Фолкнера и Хемингуэя. В сущности, в его книгах освещаются две грани одного конфликта: индивид в столкновении с обществом и индивид в споре с самим собой. Перед нами человек «в себе», который не может стать «человеком для себя», но он значителен даже в своей незащитности, своих заблуждениях.

Беллоу освещает важную сторону проблемы, которая почти не получила эстетического преломления в современной литературе. Для

писателя важно не только то, кем человек является, но и то, кем он мог бы стать, его стремления, его потребность в самореализации, в том, чтобы выполнить свое жизненное предназначение.

Романы Беллоу в известной мере иллюстрируют его философские установки. Характеры, им обрисованные, предстают не только как живые личности, но и несут в себе известную «заданность». Это дало основание критикам упрекать Беллоу в «эссеистичности».

Зачем мы родились? Что нам предназначено свершить? Куда мы идем? Этими вопросами задаются герои Беллоу, а вместе с ними и сам автор. И хотя окружающая их действительность порой абсурдна и мрачна, в романах Беллоу брезжит свет надежды. И глубинная мотивация его героев — не успех в обычном понимании, не обретение знаний, но жажда достойного существования.

Стиль Беллоу характеризуется ироничностью, тяготением к шаржированию, гротесковой ретуши. Его персонажи громче смеются, острее выражают свои эмоции, яростнее негодуют, с большей силой отзываются на происходящее, чем это делают обыкновенные люди. У них есть «чуждинки», странности. Писатель и сочувствует им, и посмеивается над ними, улавливая комичное, нелепое. Тонкий юмор — его важнейшая стилевая доминанта.

Беллоу обогатил жанр философско-психологического романа в США, который считался ранее по преимуществу достоянием немецкой (Томас Манн, Музиль, Гессе) и французской (Сартр, Камю, Веркор, Мерль) литератур.

Литература

Художественные тексты

- Беллоу С. Герцог.* — М., 1991.
Беллоу С. Лови момент. Романы. — М., 1998.
Беллоу С. Мемуары Мосби. — М., 2000.
Беллоу С. Избранные рассказы. — М., 2001.
Bellow S. The Actual. — N.Y., 1997.
Bellow S. Ravelstein. — N.Y., 2000.

Критика. Учебные пособия

- Аллен У. Традиция и мечта.* — М., 1970;
Мулярчик А.С. Спор идет о человеке. — М., 1986.
Atlas Y. Bellow: A Biography. — N.Y., 2001.
The Critical Response to Saul Bellow / Ed. by G.Bach.—Westport., 1995.
Crown L. Gloria. A Room of His Own. In Search of the Feminine in the Novels of Saul Bellow. — N.Y., 2000.

ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕР: НАШ ДРУГ ХОЛДЕН КОЛФИЛД

Военное поколение. — «Над пропастью во ржи»: мир глазами подростка. — Малая проза: писатель-невидимка.

Очень трудно предаваться размышлениям и жить духовной жизнью в Америке.

Джером Дэвид Сэлинджер



Каждая литературная эпоха обычно характеризуется несколькими знаковыми произведениями. Когда речь идет об американской литературе первых послевоенных десятилетий, среди книг, которые вспоминаются первыми, непременно фигурирует роман «Над пропастью во ржи» Сэлинджера. Судьба его автора — специфически американский феномен: Сэлинджер — писатель «одной книги».

Военное поколение

Джером Дэвид Сэлинджер (Jerome David Salinger, р. 1919) родился в Нью-Йорке в состоятельной еврейской семье торговца сырами и колбасами Сола Сэлинджера, который тщетно лелеял надежду, что сын пойдет по его стопам. Будущий писатель окончил Военную академию в Велли-Фордж, был студентом в Нью-Йоркском и Колумбийском университетах. К большому неудовольствию отца, сын рискнул избрать малоприбыльную литературную стезю.

С конца 1930-х годов он публикует фельетоны и новеллы в журналах «Стори», «Кольер», «Харперс», «Сэтерди ивнинг пост». Ранние произведения Сэлинджера полагал незрелыми и более не перепечатывал. С 1942 г. он начинает службу в армии в должности сержанта пехоты, а через два года принимает участие в открытии второго фронта, высадке союзников во Франции. Даже в боевой обстановке он старается не расставаться с пишущей машинкой, постоянно что-то сочиняет. Летом 1944 г. сержант Сэлинджер посещает в одном из отелей Парижа Хемингуэя, выполнявшего в ту пору роль корреспондента на Западном фронте. Они долго беседа-

ют на литературные темы, и Хемингуэй с присущей ему проницательностью угадывает в своем визитере безусловный литературный талант. (Известно, что Хемингуэй отмечал принципиальное значение для литературы США романа Твена «Геккельберри Финн». Сэлинджер в романе «Над пропастью во ржи» стал ярким продолжателем традиций Твена, прежде всего в изображении психологии подростка.)

Завершив войну в Баварии сотрудником разведывательного отдела, Сэлинджер демобилизуется. Вернувшись в США, некоторое время он вращается в среде литературной богемы Гринвич Вилледжа. Но вскоре ему становится ясно, что для серьезного творчества необходимы уединение и предельная сосредоточенность, поскольку «злейший враг писателя — другой писатель».

Почти десять лет труда были отданы роману «Над пропастью во ржи» (The Catcher in the Rye, 1951); ранние наброски писались еще в годы войны. Сэлинджер вошел в большую литературу стремительно, с первого шага. И выделился тематикой и манерой. Этот роман, а также последовавшие за ним повести и новеллы очертили параметры глубоко поэтического художественного мира Сэлинджера. Он населен «тинэйджерами», пребывающими в «переходном» возрастном состоянии, порой неадекватными в своем поведении. Сквозь эти произведения проходит тема, которую американцы определяют словом «инициация» (initiation), т. е. вступление молодых людей в общество взрослых. Это процесс непростых психологических и эмоциональных переживаний, аккумуляция первого серьезного жизненного опыта.

Сэлинджер — художник лирической манеры. Его герои не ищут утверждения в плане социально-общественном, они отстаивают свою духовно-эмоциональную индивидуальность.

«Над пропастью во ржи»: мир глазами подростка

В жанровом отношении «Над пропастью во ржи» — это роман-исповедь: он строится как монолог 17-летнего Холдена Колфилда, который, находясь в санатории, вспоминает случившуюся с ним «сумасшедшую историю». Сама манера, строй мыслей, лексика героя столь естественны, что придают рассказу Колфилда, живого, наблюдательного, остро чувствующего подростка, волнующую достоверность. Первые наброски этого характера были намечены в герое раннего рассказа Сэлинджера «Я сошел с ума» (I'm Crazy, 1945).

Одиссея Холдена Колфилда: два дня и две ночи. «Исповедальная» форма романа позволяет читателю увидеть мир глазами Колфилда и понять его. Герой чувствителен, импульсивен, не скрывает симпатий и антипатий, лишен расчетливости, неосмотрите-

лен в своих поступках, рассеян, остро реагирует на фальшь и пошлость. У него трогательно-безапелляционные, как и свойственно подростку, суждения.

Точка отсчета» — год 1944-й, последний день пребывания героя в школе Пэнси, в штате Пенсильвания, откуда его изгоняют за то, что на последних экзаменах в канун Нового года из девяти предметов он провалил пять. Это не первая школа, которую оставляет Колфилд, трудный, странноватый подросток. Он никак не может примириться с показухой и двуличием, с которыми постоянно сталкивается и в школе, и вне ее. Общество, пропитанное «липой», вызывает у него отторжение не только потому, что не дает свободы, но и потому, что не позволяет делать добрые дела, как он их понимает.

Последний день Колфилда в школе не обходится без конфликтов и неприятностей. Отправляясь в качестве капитана фехтовальной команды на матч в Нью-Йорк, он забывает в метро спортивное снаряжение, ссорится с напарником по комнате Стредлейтером, которого ревнует к девушке. Проиграв в поединке Стредлейтеру, Колфилд вымещает неудачу на бедняге Экли. Он иногда говорит о себе как о сумасшедшем, признается, что ему — семнадцать, а порой он поступает как тринадцатилетний. Как и водится у его сверстников, герой склонен выяснять отношения с помощью кулаков.

В Нью-Йорке он вкушает свободы. Развлекается в ночном клубе. По возвращении в отель пасует перед присланной ему швейцаром проституткой. Становится жертвой вымогательства девицы и ее сутенера. Встречается со своей старой знакомой Салли Хейс, пытается развлечь ее, идет в театр, но и пьеса, и спутница вызывают у него раздражение. Не находит Колфилд сочувствия и у Карла Льюиса, студента из Принстона, эгоиста, для которого не существует ничего, что его лично не касается. Единственно близкий Колфилду человек — его любимая сестра Фиби. Она детской интуицией понимает героя. В разговоре с ней Колфилд произносит слова, выражающие пафос романа: «Я себе представляю, как маленькие ребятишки играют в огромном поле во ржи. Тысячи малышей, а кругом ни души, ни одного взрослого, кроме меня... И мое дело ловить ребятишек, чтобы они не сорвались в пропасть». (Кстати, ключевой образ романа восходит к стихотворению Бернса: «Если ты ловил кого-то вечером во ржи...»)

Не решаясь встретиться с родителями, Колфилд наносит визит бывшему преподавателю мистеру Антолини. Сочувствуя и понимая Колфилда, он дает ему ряд серьезных советов. В рассуждениях Антолини вновь возникает тема «пропасти», в которую может упасть Колфилд, как это случается с людьми, которые «искали то, чего не может дать их привычное окружение».

Герой на распутье. Он решает податься куда-нибудь на Запад, сообщает об этом Фиби, приглашает ее составить ему компанию. Но когда Фиби приходит к нему с чемоданчиком, понимает абсурдность своего намерения. Ведет девочку в зоосад, катает на карусели, любит сестренкой, едва не плача от счастья, видя ее в синем пальтишке...

В сбивчивом, порой наивном признании героя ощутимо пока еще смутное бунтарство: его все «бесит», он все «ненавидит», и школу, и жизнь в Нью-Йорке, и трамваи, и даже бесконечные примерки костюмов. Фолкнер уловил этот внутренний пафос романа, когда писал, что трагедия Колфилда «была в том, что когда он пытался вступить в род человеческий, не было там рода человеческого».

Но роман не только о бунте Колфилда против «липы». За те два дня и две ночи, которые проходят с момента оставления им школы в Пэнси, он усваивает важные жизненные уроки. Происходит рост героя. Он сталкивается как с насилием, проституцией, преступностью, так и с добром в лице хороших людей — дорожной попутчицы, монахинь, обаятельной сестренки Фиби. И это помогает ему понять, что окружающий мир не однолинейно плох, что позиция тотального его отрицания не только непродуктивна, но и неверна, по существу.

Мастерство Сэлинджера. Как отмечалось, Сэлинджер — продолжатель традиции Твена, автора романов о Томе Сойере и Геке Финне. Сэлинджер показывает своего героя изнутри. Не смотрит на него сверху, не заставляет его, как это свойственно иным «детским писателям», изъясняться ненатуральным языком. Перед нами живая, подлинная, «неотшлифованная» речь подростка. Ему свойственно излагать предмет сбивчиво, отклоняться от темы, за что его корили соученики. В его монологах немало всякого рода наивных «связок» («короче», «а потом»), паразитических словосочетаний («и все такое», «как бы», «вроде того»), незлобных ругательств («какого дьявола», «черта с два»).

Колорит рассказу Колфилда придает и подростковый сленг (phony — «липовый», lousy — «вшивый», territic — «крутой» и т. д.). Встречаются и более крепкие выражения, даже смягченные в довольно удачном русском переводе Р. Райт-Ковалевой. (В ряде американских школ роман изымали из библиотек как «грубую» книгу.)

Самый текст романа отличается внутренней смысловой плотностью: он пропитан метафорами, символами, аллюзиями. Наивный вопрос героя: «Куда деваются зимой утки из парка?», на самом деле значим. Птицы спасаются от зимнего мороза; люди — от холода окружающей жизни, от бездушия и одиночества. Колфилд помышляет о бегстве, но оно не является панацеей.

Для героя — и здесь с ним солидарен Сэлинджер — преодоление холода в тепле любви. Такова жизненная философия романа.

Появившаяся в разгар «холодной войны» книга Сэлинджера была исполнена антиконформистского пафоса. «Липа», стяжательство, аморальность, насилие — на все это с обезоруживающей прямоотой реагировал ранимый, хотя в чем-то экстравагантный Колфилд. Не случайно, что сэлинджеровский подросток, вошед-

ший в галерею лучших художественных образов, созданных американской литературой, стал отдаленным провозвестником «бунтарских шестидесятых...», предтечей битников.

Малая проза: писатель-невидимка

Став с выходом романа общеамериканской знаменитостью, Сэлинджер выпустил новеллистический цикл «Девять рассказов» (Nine Stories, 1953). Перу Сэлинджера принадлежат также четыре повести: «Выше стропила, плотники» (Raise High the Roof Beam, Carpenters, 1955), «Симор: введение» (Seymour: An Introduction, 1959), «Френни» (Franny, 1961), «Зуи» (Zooney, 1961). И в них Сэлинджер демонстрирует оригинальность своей тонкой психологической манеры и своеобразии тематики. Особый колорит малой прозе придают сэлинджеровские герои, как правило, люди впечатлительные и ранимые.

Автобиографические мотивы. Среди новелл выделяются три, отчетливо автобиографические, в которых отражаются разные жизненные этапы Сэлинджера. В новелле «Человек, который смеялся» перед нами 9-летний рассказчик, а действие происходит в Нью-Йорке в 1928 г. Как и в прославленном романе, в этой и других новеллах Сэлинджер умеет увидеть мир глазами подростка.

Герой со школьными друзьями, двумя десятками сорванцов, играет в каманчей под предводительством своего кумира, студента Джона Гедсудского, организатора их бейсбольных батальи. Но не меньше чем соперничество на стадионе завораживают их бесконечные истории, рожденные неистощимой фантазией вожака.

Новый этап в жизни писателя освещен в рассказе «Голубой период в Домье Смита», герой которого выдает себя за племянника знаменитого французского художника Домье и знакомого Пикассо. Он настолько вживается в эту роль, что начинает верить порой в собственные фантазии. Но за этой окрашенной тонким юмором и иронией историей просвечивает глубинная тема одиночества раннего и эмоционального героя.

Незамысловатый сюжет — случайное знакомство сержанта Икса в английской столице, накануне открытия второго фронта, с девочкой-подростком Эсмой, ее младшим братом Чарльзом — лежит в основе рассказа «Дорогой Эсме — с любовью и всякой мерзостью». Сержант Икс, как и Сэлинджер, — участник высадки во Франции, завершивший войну в Баварии, в штабе военной разведки.

Казалось бы, ничем не примечательная история, — письмо Иксу от Эсмы, позволяет Сэлинджеру создать тончайшую психологическую атмосферу, дать почувствовать читателю внутренний мир девочки-подростка.

Повести о семействе Глассов. Интерес к проблемам семьи, родственных отношений, характерен для повестей Сэлинджера, объ-

единенных внутренней темой судьба семейства Глассов. Родители, Лес и Бесси Глассы — актеры, у которых семеро детей. Все они немного эксцентричные, порой «чудаковатые», но, несомненно, незаурядные. Не случайно все они участвуют в радиопередаче «Умные дети».

Среди них выделяется Симор Гласс, главное действующее лицо повестей «Выше стропила, плотники», «Симор: введение».

Симор — самый одаренный среди Глассов, он философ, поэт, эрудит, подходит к жизни с максималистских позиций, не способен идти на компромисс. В день рождения ему советуют «быть как все». А психоаналитик убеждает в необходимости помнить о ценности простой непритязательной жизни, принимать свои и чужие слабости. Но внутренний конфликт с действительностью для Симора непреодолим. В 1948 г. в 21 год он добровольно уходит из жизни, застрелившись во флоридском отеле.

Среди Глассов выделяется Бадди, явный alter ego Сэлинджера, своеобразный хроникер «семейных дел», писатель. Он также и рассказчик в повести «Выше стропила, плотники», в центре которой свадьба Симора и Мюриэль. Выразительна и его сестра Френни, героиня одноименной повести (Franny), студентка колледжа и начинающая драматическая актриса. Встреча со студентом Лейном, снобом, прагматиком, не способным понять ее проблемы, приводит Френни к нервному срыву. Одаренной личностью предстает и брат Зуи, талантливый актер.

Последняя публикация Сэлинджера «Хэпворт 16, 1924» (Hapworth, 16, 1924) увидела свет в 1965 г.

Повесть представляет пространнейшее письмо 7-летнего Симора родителям, посланное из детского летнего лагеря и обнаруженное 40 лет спустя. В нем Симор сообщает, что умрет в 30 лет и рассказывает о том, как проживет оставшиеся 23 года.

Сэлинджер и дзэн-буддизм. К поре работы над малой прозой относится и увлечение Сэлинджера философией дзэн-буддизма. В его повестях и рассказах содержится немало таинственных, загадочных мест, эпизодов, деталей, нуждающихся в расшифровке, объяснении¹.

¹ Интересные наблюдения в этом плане сделала в своих работах М. Галинская. Вот, например, известная новелла «A Perfect Day for Bananash», которая переводится у нас: «Хорошо ловится рыбка-бананка». Одна рыбка, о которой рассказывает Симор, съедает 6 бананов, другая — 78. Согласно индийской философии, банан одновременно и символ любви, и эмблема ее непрочности, поскольку ствол банана некрепок, он состоит не из древесины, а из отмерших листьев. В «Махабхарате» сказано: «В мире нет костяка, он подобен поросли банана». Число шесть в индийской философии говорит о шести «нечистых» страстях, которые отравляют ум. Кроме того, согласно индийской философии существует 36, 78 и 108 видов «жажды жизни». Таким образом, 6 бананов, съеденных одной рыбкой, — это 6 «нечистых» страстей, а 78 бананов, съеденных другой, — 78 видов «жажды жизни».

...Купив себе виллу в Нью Гемпшире, участок земли в 90 акров, Сэлинджер с семьей, женой и двумя детьми, полностью изолировался от мира. «Писатель-невидимка» ничего не публикует; видимо, безвозвратно расставшись с литературой.

Литература

Художественные тексты

Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы / Предисл. А. Мулярчика. — М., 1991.

Сэлинджер Дж. Д. Собр. соч.: В 2 т. — Харьков; Белгород, 1997.

Сэлинджер Дж. Д. И эти губы и глаза зеленые. — СПб., 2002.

Критика. Учебные пособия

Борисенко А. О Сэлинджере: с любовью и всякой мерзостью // Иностранная литература. — 2001. — № 10.

Галинская И. Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Сэлинджера. — М., 1975.

Галинская И. Л. Тайнопись Сэлинджера. — М., 1999.

Иткина Н. Л. Лирический герой Сэлинджера // Эстетические проблемы американской литературы XIX—XX веков. — М., 2002.

Над пропастью во ржи // Зарубежная литература: Практикум. — М., 2002.

Grunwald H. A. Salinger. A Critical and Personal Portrait. — N.Y., 1962.

Hamilton J. In Search of J.D. Salinger. — N.Y., 1989.

Salinger J. D. / Ed. by H. Bloom. — Broomall, 1999.

КУРТ ВОННЕГУТ: АБСУРД РЕАЛЬНОГО И РЕАЛЬНОСТЬ АБСУРДА

Ранние романы: парадоксы технического рая. — «Бойня номер пять»: проклятье войне. — Поэтика Воннегута: сигналы бедствия.

Все, что я стремился ниспровергнуть, так это невежество и корыстное прожектерство... Правда может быть очень смешной, будучи представлена в неожиданном виде, особенно если речь идет об алчности и двуличии.

Курт Воннегут

Курт Воннегут — живой классик. Его художественный мир причудлив, многомерен; сюжеты фантастичны; герои непохожи на обычных людей; палитра приемов включает гротеск, карикатуру, пародию, сатиру. Но за всем этим скрывается глубинная тема — участь человека в мире научно-технического прогресса, в царстве бездушных машин, калькуляторов, компьютеров, роботов-автоматов.



Ранние романы: парадоксы технического рая

Путь в литературу. Курт Воннегут (Kurt Vonnegut Jr., р. 1922) родился в Индианаполисе (штат Индиана) в семье архитектора немецкого происхождения. Отец хотел, чтобы сын избрал научную стезю; поначалу все так и складывалось. Воннегут-младший штудировал биохимию в Корнеллском университете. Учеба была прервана призывом в армию.

Воннегут служил в пехоте, после высадки союзников в Нормандии и открытия второго фронта участвовал в боевых операциях на Западном фронте. Во время Арденнского сражения в конце 1944 г., когда немцы ненадолго перешли в контрнаступление, он попал в плен, находился в лагере для военнопленных в Дрездене. Там в феврале 1945 г. Воннегут стал свидетелем жесточайшей, в сущности, бессмысленной с военной точки зрения бомбежки города, лишённого стратегических объектов, союзной авиацией. Эти обстоятельства биографии писателя позднее нашли от-

ражение в его романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей».

После войны, демобилизовавшись, Воннегут занимался антропологией в Чикагском университете, затем служил на фирме «Дженерал Электрик», в отделе общественных связей. В его обязанности входили налаживание контактов с потребителями и организация рекламных акций. Знакомство с функционированием этой огромной научно-промышленной корпорации очень много дало Воннегуту. В его обязанности входило внедрять в сознание потребителей девиз фирмы: «Технические достижения — главный фактор человеческого прогресса». Эта, казалось бы, безусловная истина вызывала у него все больше сомнений. Работая на фирме, он исподволь готовил себя к писательству. Наконец, в 1950 г., Воннегут оставляет штатную должность в «Дженерал Электрик»: имея солидный научный и технологический опыт, он целиком посвятил себя литературе.

«Механическое пианино» Воннегут дебютировал романом «Механическое пианино» (Player Piano, 1952; рус. пер. под назв. «Утопия-14», 1967). Поначалу этот роман был воспринят как образец научной фантастики или беллетризированной футурологии, которые как раз входили в моду. Позднее стала очевидна глубина фантастического сюжета Воннегута. Город Илиум, в котором разворачивается действие, — это ироническое изображение Скенектеди, где расположена компания «Дженерал Электрик».

Город разделен рекой Ирокез: на правом берегу непрезентабельный рабочий поселок, на левом — «рай» для технической элиты. Чтобы попасть на левый берег, надлежит сдать специальный тест на интеллектуальные способности. Левый берег — это царство технологических усовершенствований, призванных сделать человеческое существование максимально комфортным. В Илиуме уже поставлено на поток производство телевизоров (напомним, что это самое начало 1950-х годов), новейших холодильников, автомобилей; последняя новинка — электрические пылесосы. Это мир голых цифр, бездушной статистики, диктата машин, с помощью которых решаются или облегчаются все человеческие проблемы. Апофеоз техники — некий музыкальный аппарат, который не нуждается в человеке. Пианино приводится в движение специальным жетоном. Клавиши начинают звучать, причем в строго определенное время, автоматически настраиваясь на эмоциональное состояние клиента. В пианино внедрена особая «база данных»: это модные шлягеры и «хиты», продукты массовой культуры. Раз в год подобный запрограммированный музыкальный товар обновляется.

Воннегут не склонен к фетишизации техники. Он видит ее издержки и демонстрирует их, прибегая к сгущению красок, сатирическому заострению и гротеску. В первом романе уже заложены многие мотивы, темы, образы, приемы, которые получают развитие в последующем творчестве писателя.

Романы 1950 — 1960-х годов. Роман «Сирены Титана» (The Sirens of Titan, 1959; рус. пер. 1988) — пародия на научную фантастику. В нем описывается нападение машиноподобных марсиан на Землю, что заставляет ее жителей сплотиться и забыть былые конфликты. Роман «Колыбель для кошки» (Cat's Cradle, 1963; рус. пер. 1970) — калейдоскоп причудливо-фантастических событий.

Герой-повествователь, журналист Джоан отправляется в город Илим, чтобы написать книгу о жившем там выдающемся ученом Феликсе Хониккере, изобретателе атомной бомбы и кристалла «лед девять», способного замораживать все, с чем он соприкасается. В сатирическом ключе изображен в романе остров Сан Лоренцо (вызывающий прозрачные ассоциации с Гаити) и его диктатор папа Монцано (явно напоминающий «дока» Дювалье). На Сан Лоренцо духовный лидер Боконон укореняет среди островитян новую религию — «боконизм». Это умиротворяющая, сладкая ложь, призванная отвлечь людей от размышлений об их горькой доле. Впрочем, в боконизме есть и положительное начало: в нем утверждается ценность отдельной человеческой личности. В конце концов из-за неосторожного применения «льда девять» остров гибнет. Спасаются лишь несколько человек, в том числе журналист и Боконон.

В финале романа герой изучает произведение Боконона. Он хочет найти в них утешение. Но автор на первой же странице предупреждает читателя: «Не будь глупцом. Сейчас же закрой эту книгу. Тут все сплошная фома». Под словом «фома» Боконон разумеет ложь, липу. В 14-м томе автор задает читателю вопрос: «Может ли разумный человек, учитывая опыт прошлых веков, питать хоть малейшую надежду на светлое будущее человечества?» И отвечает кратко: «Нет». Грустью веет от сентенции Боконона: «Будь я помоложе, я написал бы историю человеческой глупости».

Нравственные проблемы общества в эпоху НТР, опасность дегуманизации и «роботизации» человеческих отношений постоянно находятся в поле зрения Воннегута. В центре романа «Дай вам бог здоровья, мистер Розуотер, или Не мечите бисера перед свиньями» (God Bless You, Mr. Rosewater; or Pearls Before Swine, 1965; рус. пер. 1978) фигура богача и чудака Элиота Розуотера, «единственного американца, который почувствовал, что такое Вторая мировая война».

Герой возглавляет фонд Розуотера, накапливает огромное состояние, но направляет его не на прибыль, а на благо ближних. Из-за своей филантропической деятельности он (кстати, единственный сотрудник собственного фонда) кажется окружающим «психом», «ненормальным». Доброта Розуотера представляется серьезной аномалией людям, равнодушным ко всему, что не касается их лично. В романе действует писатель-фантаст Килгор Траут — сквозной персонаж ряда произведений Воннегута. Его фантазии рождают книгу, изображающую общество с такой высокой степенью механизации, что человек становится уже не нужен...

Воннегут стал восприниматься как писатель первого ряда после выхода романа «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» (Slaughter house Five; or, the Children's Crusade, 1969; рус. пер. 1970), который был сразу же переведен почти на полтора десятка языков. В нем нашел прямой отзвук военный опыт писателя.

«Почти все это произошло на самом деле» — такой фразой открывается роман.

В авторском предуведомлении Воннегут вспоминает, что идея произведения возникла у него еще в пору работы в «Дженерал Электрик»: «Я уже тогда обдумывал книгу про Дрезден. Тогдашним американцам эта бомбежка вовсе не казалась чем-то выдающимся. В Америке не многие знали, насколько это было страшнее, чем, например, Хиросима. Я и сам не знал. О дрезденской бомбежке мало что просочилось в печать». Роман, по ироническому признанию автора, «отчасти написан в слегка телеграфно-шизофреническом стиле, как пишут на планете Тральфамадор, откуда появляются летающие блюдца».

Читатель не сразу привыкает к более чем оригинальной повествовательной манере Воннегута: герой свободно перемещается во времени и пространстве, а события, происходящие в разных местах, в разное время, перетасовываются, как колода карт. Реалистические сцены «перетекают» в фантастические. О главном герое Билли Пилигриме сообщено, что он «отключился» от времени. С ним происходят невероятные вещи: «Билли лег спать пожилым вдовцом, а проснулся в день свадьбы. Он вошел в дверь в 1955 году, а вышел в 1941 году. Потом вернулся через ту же дверь и очутился в 1961 году. Он говорит, что видел свое рождение и свою смерть и много раз попадал в другие события своей жизни между рождением и смертью». В романе чересполосица временных планов, подчиненная, однако, своей внутренней логике; так реализуются разные пространственные измерения, разные шкалы ценностей: земная и космическая. Это одушевляет роман глубоким социальным и философским пафосом, превращает его в страстное выступление против войны и милитаризма.

Билли Пилигриму Воннегут «доверил» некоторые эпизоды собственной биографии. Но автобиографичность дополнена фантастическими деталями.

Чудаковатый, нескладный, наивный Билли родился в городке Иллиум (знакомом по прежним романам Воннегута) в том же году, что и писатель. Как и Воннегут, молодым человеком оказался на фронте, попал в плен.

Эпизоды плена впечатляют. Сначала захваченных американцев доставляют в лагерь. Там среди массы русских военнопленных, содержащихся в нечеловеческих условиях, обреченных на гибель, американцы

особенно английские офицеры оказываются в относительно привилегированном положении. Затем американцев переводят в Дрезден и содержат на бездействующей городской бойне номер пять. Там и застигает их страшная бомбежка англо-американской авиации 13 февраля 1945 г., превратившая мирный город в пылающий костер. Вышедшие из убежища чудом спасшиеся американцы, среди которых и Билли Пилигрим, обнаруживают дома и улицы, уподобленные обугленной лунной поверхности: «Небо было сплошь закрыто черным дымом. Сердитое солнце казалось шляпкой гвоздя. Дрезден был похож на Луну — одни минералы. Камни раскалились. Вокруг была смерть».

До самого конца войны Пилигрим и его товарищи заняты раскопкой и извлечением трупов. Но астрономическое число погибших (около 130 тысяч жителей) и апокалипсические картины развалин не могут заслонить от писателя трагической участи отдельной личности. Так, Эдгар Дарби, военнопленный, бывший школьный учитель, читавший курс «Современные проблемы западной цивилизации», человек гуманный, добрый, был расстрелян фашистами якобы за мародерство (у него в руках был чайник) перед самым окончанием войны.

Билли Пилигрим после пребывания в госпитале оседает в родном городе Илиуме. В отличие от Воннегута он избирает профессию оптометриста, т. е. специалиста по очкам. Он женится на дочери миллионера, некрасивой толстухе Валенсии, богатеет. У него дом, машина, он уважаемый член общества. У Билли растут дети: дочь и сын Роберт, шалопай, который со временем станет офицером, «зеленым беретом», участником другой войны, вьетнамской.

Поначалу Билли Пилигрим «отключен» от прошлого, но после того как он получает очередную травму во время авиакатастрофы, память о дрезденской трагедии оживает, начинает мучить его, он пытается рассказать об этом соотечественникам, пробить стену равнодушия, но его считают помешанным.

Смысл второй части названия романа «Крестовый поход детей» раскрывается в одном из публицистических пассажей.

Речь идет о 1213 г., когда авантюристы-монахи осуществили преступную аферу. Они объявили о походе детей в Палестину для освобождения гроба Господня, замыслив продажу несчастных в рабство. Авантюристам удалось собрать 30 тысяч человек; сам «крестовый поход детей» получил благословение папы Иннокентия III. Часть детей погибли во время кораблекрушения; другие попали в руки торговцев живым товаром.

Этот трагический эпизод прошлого недвусмысленно соотносится с событиями Второй мировой и вьетнамской войн. Человеческие жизни безжалостно и бессмысленно приносятся в жертву во имя достижения неких «высших целей».

Воннегут — художник острого социального зрения. В романе рассеяно немало язвительных замечаний по поводу фетишизации техники, расизма, засилья порнографии и т. д. Вызывает осуждение писателя безразличие соотечественников к страданиям ближ-

них, оправдание жестокости (как это делает отставной военный, а позднее профессор Рэмфорд, пишущий историю американских ВВС). Не радуется автор и общество в Трафальмадоре, технократическая утопия тотального благодушия. Там обитателям планеты обеспечивают освобождение от всех жизненных коллизий и полную внутреннюю безмятежность. Билли Пилигрима помещают в зоопарк, демонстрируя в качестве невиданного экземпляра животного мира.

Пафос романа в осуждении милитаризма. Художник-гуманист, Воннегут без обиняков пишет о неодолимой тяге некоторых людей к оружию смерти. Об отце военнопленного Вири сообщается, что он коллекционировал разнообразные орудия пытки.

Живая и горькая современность постоянно врывается на страницы романа: «Роберт Кеннеди, чья дача стоит в восьми милях от дома, где я живу круглый год, был ранен два дня назад. Вчера вечером он умер. Такие вот дела. Мартина Лютера Kinga тоже застрелили месяц назад. Такие вот дела. И ежедневно правительство США дает мне отчет, сколько трупов создано при помощи военной науки во Вьетнаме. Такие вот дела».

Последующие романы, закрепившие популярность Воннегута, «Завтрак для чемпионов, или Прощай, черный понедельник» (*Breakfast of Champions; or, Good-bye, Blue Monday*, 1973; рус. пер. 1975), «Балаган, или Больше я не одинок» (*Slapstick; or, Lonesome No More*, 1976), «Тюремная птаха» (*Jailbird*, 1979) — свидетельство озабоченности художника судьбой личности в современном обществе. Опасность гонки вооружений — одна из главных тем романа «Малый не промах» (*Deadeye Dick*, 1982; рус. пер. 1986): в результате взрыва нейтронной бомбы уничтожен американский город с населением в 100 тысяч человек. Правда, кое-кто склонен оправдывать подобное «чистое оружие», ибо оно уничтожает все живое, зато оставляет невредимыми строения, дома, машины и т. д. В романе «Галапагос» (*Galapagos*, 1985; рус. пер. 2000) высказывается предупреждение в связи с односторонним развитием цивилизации, когда нравственные критерии явно отстают от накопления знаний. В нем изображен некий архипелаг, на котором сохранилась община существ, почти лишенных человеческих качеств.

Поэтика Воннегута: сигналы бедствия

К середине 1960-х годов сложился «телеграфическо-шизофренический», «сюрреалистический» или, как определяют некоторые критики, «воннегутовский» стиль. В нем синтезированы острая сюжетность с фантастикой, гротеском, порой бурлеском и эксцентрикой, а буйный полет воображения неотделим от иронии и сатиры.

Синтез различных жанров и стилей в рамках одного произведения создает впечатление причудливого коллажа. «Я занимаюсь писанием анекдотов, — признается Воннегут, — ...У меня к этому природная склонность... Мои книжки — по большей части мозаики, сложенные из целого вороха крохотных кусочков, и каждый такой кусочек — анекдот. Они могут состоять из пяти строк, могут из одиннадцати. Если бы я писал в ироническом ключе, это было бы постоянным извержением словесного потока. Вместо этого я сочиняю анекдоты... Я стараюсь вложить смысл в каждый анекдот». Эта насмешливая манера придает рельефность той серьезной философско-нравственной проблематике, которая одушевляет творчество Воннегута.

В интервью журналу «Плейбой» Воннегут сформулировал свое творческое кредо: «Писатели должны служить обществу». Но делать это по-особому, в силу самой биологической необходимости быть «производителем перемен». Для него «писатели подобны клеткам общественного организма». Человечество эволюционирует, а потому постоянно экспериментирует с новыми идеями. «А писатели служат средством внедрения этих идей в общество и в то же время средством, условным средством реагирования на эти условия в жизни, — настаивает Воннегут. — Я не думаю, что мы действительно контролируем то, что делаем. Но я продолжаю считать, что художники — все, без исключения — должны сцепить-ся, как система охранной сигнализации».

Воннегут — «ангажированный» писатель в высоком смысле этого понятия, как и положено художнику с отчетливо выраженной сатирической тональностью. В причудливом разнообразии его сюжетов различимы три главные темы: осуждение всех войн и орудий смерти; необходимость контролировать технический прогресс, который может принести опасные плоды; наконец, экология, защита окружающей природы. В многотомном наследии Воннегута выделяется несколько романов, в которых эта проблематика выражена с особой отчетливостью: «Колыбель для кошки» напоминает о том, сколь аморальными могут быть технические открытия и наука; «Бойня номер пять» — страстное осуждение войны; «Завтрак для чемпионов» — предупреждение об опасности экологической катастрофы. В романе «Галапагос» аккумулированы все названные проблемы.

Творчество писателя вызывает пристальный интерес как широкого читателя, так и серьезного, академического литературоведа. Мир Воннегута столь причудлив, что при жизни писателя выпущена «Воннегутовская энциклопедия», своеобразный «путеводитель», помогающий ориентироваться в его образах, сюжетах, темах. Не остывают споры относительно того, по какому жанровому «ведомству» надо его числить: научная фантастика, сатира, «черный юмор», неоавангардизм или постмодернизм. Он сам

утверждает, что его книги продолжают традиции Аристофана, Рабле, Свифта и других мастеров сатиры. Из соотечественников ему особенно близки Мелвилл, По, Твен периода «Таинственного незнакомца» и Амброс Бирс, автор «Дневника сатаны», произведений, отмеченных мрачным, пессимистическим взглядом на современную цивилизацию.

В жанровом отношении романы Воннегута несут черты антиутопии, которая получила столь широкое распространение в литературе XX в. Его романы — оригинальный синтез притчи, философии. Пафос творчества Воннегута созвучен писателям США, пришедшим в литературу после Второй мировой войны (Н. Мейлер, Дж. Хеллер, Дж. Джонс и др.), которые остро ощущают одиночество, внутренний трагизм бытия внешне благополучного человека в технократическом обществе.

Литература

Художественные тексты

Воннегут К. Колыбель для кошки. Бойня номер пять, или Крестовый поход детей. — М., 1983.

Воннегут К. Малый не промах. — М., 1988.

Воннегут К. Галапагос. — СПб., 2000.

Воннегут К. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1993.

Vonnegut K. Eat Worse than Death. — L., 1992.

Критика. Учебные пособия

Злобин Г. П. По ту сторону мечты. Страницы американской литературы XX века. — М., 1985.

Зверев А. Сигнал предостережения // Воннегут К. Избранное. — М., 1978.

Мендельсон М. О. Американская сатирическая проза. — М., 1972.

The Vonnegut Statement. Original Essays on the Life and Work of Vonnegut With Bibliography. — N.Y., 1979.

The Vonnegut Encyclopedia. — L., 1995.

Kurt Vonnegut / Ed. by H. Bloom. — Philadelphia, 2000.

ДЖОН АПДАЙК: «КАК И ЧЕМ ЖИВУТ АМЕРИКАНЦЫ»

Тетралогия о Кролике: вехи одной жизни. — «Кентавр»: реальность и миф. — После «Кентавра»: книги последних десятилетий.

В течение более тридцати лет в качестве профессионального писателя я стремился художественно запечатлеть свой жизненный опыт в романах, новеллах и стихах... Искусство, насколько я понимаю, — это реальность, пропущенная через человеческое сознание, и этот вторичный продукт сохраняет для меня жгучий интерес и притягательность.

Джон Апдайк

Джон Апдайк — знаковая фигура послевоенной американской литературы. Он плодовитый, работающий в разных жанрах писатель: поэт, новеллист, критик, эссеист, но прежде всего романист. У него своя сфера изображения: мир средних американцев, их психология, привычки, семейный уклад, характерные коллизии, ими переживаемые. В его произведениях бытовая повседневность выписана с таким высоким искусством, наглядностью, что обретает и поэтичность, и значительность. Апдайк — писатель неровный, но в лучших своих книгах блещет метафорами, иронией, юмором.



Тетралогия о Кролике: вехи одной жизни

Джон Апдайк (John Updike, р. 1932) родился в семье учителя. Его детство, по его словам, прошло под знаком двух судьбоносных событий: Великой депрессии начала 1930-х годов, когда семья долго бедствовала из-за того, что отец потерял работу, и Второй мировой войны. Он окончил Гарвардский университет, после чего занимался живописью в Англии, работал в журнале «Нью-Йоркер». В отличие от мастеров старшего поколения, таких, как Хемингуэй, Фолкнер, Стейнбек, Колдуэлл, пришедших в литературу из гуши жизни, Апдайк принадлежит к писателям послевоенного призыва, которые имели за плечами уни-

верситетские дипломы, добротную научную и филологическую подготовку.

Апдайк дебютировал очерками, стихами, фельетонами в журнале «Нью-Йоркер». В 1958 г. вышел его поэтический сборник «Деревянная курица и прочие ручные создания» (The Carpentered Hen and Other Tame Creatures). Затем последовал прохладно встреченный критиками роман «Ярмарка в богадельне» (The Poog House Fair, 1959). В центре произведения — бунт обитателей дома престарелых против директора, который видит в несчастных стариках лишь объект для интересующих его социологических изысканий.

«Кролик, беги». Признание пришло к Апдайку с выходом его второго романа «Кролик, беги» (Rabbit, Run, 1960; рус. пер. 1979). Его герой, 26-летний Гарри Энгстром по прозвищу Кролик, обитатель поселка Маунт Джайдж в штате Пенсильвания — средний американец. Этот социальный тип — продукт «запуганных пятидесятых». Почти три десятилетия прожил Апдайк со своим героем, проследив его жизненный путь в цикле романов, составивших тетралогию.

Кролик — немного инфантильный, лишенный внутреннего стержня молодой человек. Когда-то он блистал на баскетбольной площадке, но спортивной карьеры не сделал, а ныне занят малопрестижной работой, рекламируя кухонные принадлежности. Герой женат, у него сын Нельсон; супруга Дженис, страдающая пристрастием к алкоголю, беременна вторым ребенком. Перспектива пополнения семьи не вдохновляет Кролика. Предаваясь воспоминаниям о былых спортивных достижениях, он не без чувства грусти думает о том, что жизнь его сложилась не самым счастливым образом.

Отношения Кролика с женой оставляют желать лучшего. Сюжет выстроен как серия «побегов» героя, спасающегося от опостылевшего ему быта. В конечном счете эти попытки заканчиваются возвращением Кролика на круги своя. Во время очередной супружеской «разборки» герой уезжает из дома и у своего бывшего тренера Тотеро знакомится с Рут Ленард. Дженис, обеспокоенная пропажей мужа, находит подмогу в лице священника Экклза, искренне желающего служить тем, кто нуждается в его утешении. Встретившись с Кроликом, он стремится стать ему опорой, находит для него работу в саду у одной из своих прихожанок. Кролик сближается с Рут. Однако после получения героем известия о том, что Дженис рождает, Кролик вынужден сообщить Рут, что ему необходимо вернуться домой. Появляется на свет девочка, семья Кролика увеличивается до четырех человек. В это время на героя обрушивается тяжелый удар. После смерти Тотеро, одного из немногих близких ему людей, отношения героя с Дженис снова разлаживаются, и Кролик опять бежит из семьи.

Семейные неурядицы побуждают Дженис возобновить прерванную было старую «дружбу» с бутылкой. В состоянии опьянения Дженис роняет новорожденную в ванну, и она погибает. Гарри Энгстрому приходится

вернуться домой на похороны, во время которых разгорается его новая ссора с женой, после чего Кролик устремляется в очередное бегство. Он надеется найти убежище у Рут, которая не может простить ему трусости и бесхарактерности, ибо он оставил ее беременной. В отчаянии она чуть не сделала аборт. Теперь она ставит ультиматум: либо он на ней женится и она сохранит ребенка, либо погубит и себя и будущего ребенка.

Кролик любит Рут, но ему безмерно жаль жену и малолетнего сына Нельсона. Принять решение выше его сил. Выход для него все тот же: бегство. Покинув Рут, он сначала идет по городу, а потом по привычке бывшего баскетболиста начинает убустрячь шаг, бежать. Такой символической сценой завершается роман.

«Единственный способ куда-либо попасть — это сперва разобраться, куда ты едешь» — такова одна из главных идей романа. Герой, исповедуясь священнику Эклзу, признается: «Понимаете, мне все время казалось, будто я приклеен ко всем ломаным игрушкам, пустым стаканам и к телевизору: никогда невозможно вовремя поесть и никак отсюда не уйти».

Успех романа побудил Апдайк вернуться к своему герою, запечатлевая его на новых жизненных витках.

«Кролик исцелившийся». В романе «Кролик исцелившийся» (Rabbit Redux, 1971) мы встречаем героя уже десять лет спустя. Он «посолиднел», ему около сорока лет, он квалифицированный рабочий-линотипист. Кролик стал уравновешеннее, спокойнее, понял, что жизнь сложна и многолика, что «убежать» от нее некуда. Он понимает свой долг: жить, воспитывать детей, находить компромиссы с нелюбимой женой. Между тем в семейной жизни не настало успокоения: Дженис заводит роман с коммивояжером Чарли Ставросом, порывает, правда, не окончательно, с Кроликом. В романе ощущается бурная атмосфера 1960-х годов. Кролик предоставляет кров двум нонконформистам — хиппи Джиллу и негритянскому экстремисту Скитеру, что позднее приносит ему неприятности.

«Кролик разбогател». В следующем томе «Кролик разбогател» (Rabbit is Rich, 1981) действие происходит уже в 1970-е годы. Вместе с Дженис Кролик наследовал часть состояния своего умершего тестя, занял положение в обществе — он солидный бизнесмен, прочно вошедший в деловой «истеблишмент». У него на фирме 12 служащих, в том числе Чарли Ставрос, бывший любовник его жены. Большое место уделено взаимоотношениям героя с Рут, при этом выясняется, что ее дочь не от Кролика. Возникают нелегкие проблемы с сыном Нельсоном, студентом, поскольку его подруга ждет от него ребенка.

В целом в романе разлита умиротворенная атмосфера. Герой наслаждается покоем, ценным превыше всего. Если он куда-то и «бежит», то это лечебный бег по утрам для поддержания необходимой формы. Он, конечно, не эрудит, не начитан, но трудяга: работает начиная с 6 часов утра по 12 часов ежедневно. Понимает ценности семьи. Не приемлет безнравственности и вседозволенности. В разговоре с сыном так объясняет свою нехитрую философию: «Может быть, в моей жизни я не все сделал

как положено, — очень может быть. Но в самый худший грех я не впадал. Я не складывал крыльев и не начинал готовиться к смерти... Сдаваться — это против природы; надо, чтобы при всех обстоятельствах жизнь в тебе не замирала».

етно Ж.

Роман был отмечен Пулитцеровской премией и Американской книжной премией по разделу прозы.

«**Кролик на отдыхе**». Заключительной частью тетралогии стал роман (*Rabbit at Rest*, 1990). По словам самого Апдайка, это «депрессивная книга о депрессивном человеке». Минорная тональность естественна: перед нами закат жизни, а отсюда специфическая тематика: болезни, больницы, горечь одиночества, приближение смерти. Снова в романе конкретные приметы времени: конец 1980-х годов, президентство Буша-старшего, укрепление экономической стабильности США.

Гарри Энгстром отошел от дел, управление агентством передано сыну Нельсону. Герой проводит время на курортах, играет в гольф, следит за газетными новостями, пристрастился к чтению серьезной литературы. Но поистине «покой нам только снится». Сын, приехавший на каникулы к отцу, пристрастился к наркотикам, в его семье не утихают скандалы, бизнес находится в скверном состоянии, к тому же Нельсон залез в долги.

Малоподвижный образ жизни, пристрастие к жирной пище вызывают у Кролика проблемы с сердцем. Во время плавания на яхте по морю суденышко едва не перевортывается: Кролик спасает оказавшуюся в воде внучку. Но результат пережитого героем стресса — обширный инфаркт. Тем временем жена Кролика Дженис находит себе занятие: поступает на курсы торговцев недвижимостью и увлечена перспективами самостоятельной деятельности. Все это усугубляет мрачные настроения Кролика. После операции на сердце его состояние улучшается. Жена привозит его в дом сына, который лечится в больнице от наркомании. В отсутствие Нельсона Гарри и его сноха Прю неожиданно чувствуют влечение друг к другу. Происходит их сближение, имеющее психологические основания: после операции Энгстрому важно было почувствовать, что он не инвалид, что для него как для мужчины не все потеряно. Между вернувшимся из больницы Нельсоном и отцом разгораются ссоры. Гарри Энгстром не может простить сыну, что тот загубил его дело. Тогда Прю признается мужу и Дженис в том, что произошло у нее со свекром. В отчаянии Гарри вновь бежит из дома.

Правда, на этот раз, бегство уже не завершается капитуляцией. Герой оседает во Флориде. Финальная сцена как бы «окольцовывает» сюжет тетралогии: в первом романе Гарри — неплохой баскетболист. Но во Флориде уже немолодой Гарри играет в баскетбол с каким-то черным юношей и после броска мяча в корзину испытывает острую боль в сердце. В реанимационной палате его навещает сын. Апдайк предлагает читателю открытый финал, но похоже, что герою уже не выкарабкаться.

Критика считает заключительный роман тетралогии одной из высших творческих удач Апдайка, а самый образ Кролика относит к числу наиболее впечатляющих в американской литературе.

«Кентавр»: реальность и миф

Среди романов Апдайка, привлечших особое внимание читателей и критики, знаменитый «Кентавр» (The Centaur, 1963; рус. пер. 1965), удостоенный Национальной книжной премии.

Композиция. Структура произведения необычна: сюжет лишен линейной, хронологической последовательности. Время действия — всего несколько дней в январе 1947 г. События разворачиваются в маленьком городке Олинджер, в штате Пенсильвания. Повествование ведется от лица Питера Колдуэлла, художника, вспоминающего своего отца, Джорджа Колдуэлла, учителя биологии (и по совместительству тренера школьной команды пловцов), человека доброго, ранимого, неудачника.

При изложении событий в хронологической последовательности (исключив мифологию, о чем будет сказано позднее) завязкой оказывается сцена, когда учитель Джордж Колдуэлл едет с сыном Питером в школу, в Олинджер. После занятий отец отправляется к врачу, поскольку имеет подозрения, что у него рак. Машина ломается, отец с сыном ночуют в гостинице. На второй день после занятий они снова не могут доехать до дома из-за разразившейся снежной бури. Только на третий день они добираются до дома: Питер заболевает, а опасения отца по поводу опухоли не подтверждаются. Все это сын вспоминает по прошествии полутора десятков лет.

Мифологический план. Роман — произведение двуплановое. Реальность сосуществует с фантастикой, быт — с мифологией. Апдайк с его выверенной литературной техникой, живым откликом на новейшие стилевые веяния продолжает традиции Джойса, автора «Улисса», обогащает приемы мифологизации в современной литературе (Гарсиа Маркес, Фриш и др.). Романист кладет в основу произведения античный миф о благородном кентавре Хироне, который, будучи ранен отравленной стрелой, страдая от неизлечимой раны, пожертвовал дарованное ему бессмертие Прометею. При этом герои и ситуации мифа прозрачно соотносятся с персонажами, действующими в сугубо приземленных, реальных обстоятельствах послевоенной Америки. Учителя, ученики, обитатели Олинджера предстают как в обыденной жизни, так и в легендарно-мифологическом измерении. В конце романа приведен специальный указатель мифологических имен. Как же стыкуются эти художественные планы?

Учитель получил болезненную рану от стрелы, он испытывает страдания, а класс сотрясается от смеха. Ему приходится бежать из класса. Когда он возвращается, его ждет новое испытание. Появляется директор школы Зиммерман, со лба которого вылетает разящая молния и поражает оцепеневшего Джорджа Колдуэлла. Школьники подстрекают директора издеваться над учителем. Тот все же находит силы продолжить урок:

увлеченно и доходчиво рассказывает о происхождении мира и человека. Но класс равнодушен: ему мешают, ученики откровенно и безнаказанно безобразничают. Джордж Колдуэлл пасует перед хамством, его единственная нравственная опора — собственная порядочность и доброта. Красивая душа и мудрость учителя понятны далеко не всем. Он живет бедно, ферма пришла в упадок, старый автомобиль пора отправить на свалку. Ему неуютно среди людей, жестоких, готовых на преступления. Это драма доброты, увиденная глазами сына. Автобиографизм придает особую выразительность образам романа: в Колдуэлле есть черты отца писателя, а в Питере — самого Апдайка.

Параллели с мифологией в романе прозрачны. Колдуэлл уподобляется Хирону; Вера, учительница физкультуры, его симпатия — Афродите; «док» Эпплтон — Аполлону; директор школы Зиммерман — Зевсу; городок Олинджер вызывает ассоциации с Олимпом. Избранная Апдайком форма романа вызвала оживленные дискуссии: высказывалось мнение, что структура «Кентавра» недостаточно органична, несколько искусственна. Апдайк так объяснил свой замысел: «Мифы участвуют в романе в разных функциях: иногда подчеркивают ощущение контраста, порой их назначение — сатирически заострить мысль либо пробиться сквозь материальный мир, отделить его от мира идеального, чтобы еще раз подчеркнуть отчужденность Колдуэлла от этого материального мира. Я стремился, чтобы реалистическое отображение и мифы, взаимопроникая, дополняли друг друга». Очевидно, что подобной двуплановостью Апдайк подчеркивал извечность нравственно-этических проблем, поднятых в романе, — неизменность свойств человеческой природы, противоборство в ней разумного и чувственного начал, добра и зла, неба и ада.

После «Кентавра»: книги последних десятилетий

Последовавшие за «Кентавром» произведения показали, что Апдайк демонстрирует художественную гибкость, меняет манеру и форму повествования.

В повести «Ферма» (*Of the Farm*, 1965; рус. пер. 1967), написанной в традиционной манере, Апдайк тонко запечатлевает сложные психологические нюансы отношений между героем, служащим крупной рекламной компании Джо Робинсоном, его новой женой, пасынком и старой матерью, которую он навещает на ферме.

Порой Апдайк отдает дань шаблонам массовой беллетристики, муссирует мотивы секса (роман «Месяц безделья», *A Month of Sundays*, 1975). Проблемы мучительных интимных отношений героев — в центре романа «Пары» (*Couples*, 1968). Сходные ситуации возникают и в романе «Давай поженимся» (*Marry Me*, 1976).

Перу Апдайка принадлежит диалогия «Бек: книга» (Bach: A Book, 1970), «Возвращение Бека» (Bach Is Back, 1982), герой которой писатель, путешествующий по США и Восточной Европе. В этом собирательном образе содержатся сатирические намеки на некоторых литераторов, современников Апдайка (Нормана Мейлера, Филиппа Рота, Сола Беллоу и др.). Апдайк много работает как новеллист (сборники: «Та самая дверь», The Same Door, 1959; «Голубиные перья», Pigeon Feathers, 1962; «Музеи и женщины», Museums and Women, 1972; «Проблемы», Problems, 1979; и др.). Его стихам также присуща шутливо-ироническая интонация.

Апдайк о романе. Апдайк не только писатель, но и плодовитый литературный критик. В статье «Будущее романа» (The Future of the Novel, 1969) он включается в дискуссии о судьбе романного жанра, решительно отклоняя пророчества о его «иссякновении». Он убежден, что роман трансформируется, видоизменяется в новых исторических обстоятельствах, обогащается свежими приемами и средствами, способными адекватно выразить новые реалии общественной и частной жизни. «Я хотел бы охарактеризовать роман как продукт частного предпринимательства, рынок для которого создается тогда, когда государство, община или церковь игнорируют эмоциональную сторону человека», — пишет Апдайк. По его мнению, современный роман многогранен, он смелее, чем классический, скажем «викторианский», погружает читателя в мир человеческих переживаний, в том числе интимных. У романа достойное будущее. Собственным творчеством Апдайк стремится это подтвердить.

«Страна Апдайка». Как и некоторые его маститые современники (А. Миллер, Беллоу, Воннегут, Сэлинджер и др.), Апдайк при жизни стал объектом внимания не только критики, но и академического литературоведения. Тем не менее ему приходится слышать упреки в узости тематики, незначительности содержания, бытописательстве при, безусловно, высоком уровне его стилистики. Это во многом несправедливо. За, казалось бы, тривиальными подробностями Апдайк не упускает глубинные темы семьи, болезней, старения; за бытом он видит проблемы бытия. Герои Апдайка стремятся преодолеть страх перед неизбежным финалом, избрав лекарством любовь, сексуальное «раскрепощение». Это его современники-соотечественники, достаточно ординарные, озабоченные повседневными проблемами. В интервью журналу «Иностранная литература» еще в 1964 г. Апдайк говорил: «Я пытаюсь выразить в своих книгах, как и чем живет американец, что он чувствует, каким представляется ему мир. Я должен использовать для этого все средства художественной выразительности». «Страна Апдайка» — «средняя Америка».

В своих лучших книгах он бытописатель нравов и психологии людей, живущих в «потребительском обществе», многоопытный стилист.

Литература

Художественные тексты

Андайк Дж. Кролик, беги. Кентавр. Ферма / Предисл. А. Мулярчика. — М., 1990.

Андайк Дж. Кентавр. Ферма; *Джойс Кэрл Оутс.* Сад радостей земных / Предисл. А. Зверева. — М., 1984. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Андайк Дж. Иствикские ведьмы. — М., 1996.

Updike J. End of Time. — N.Y., 1998.

Updike J. Gertrude and Claudius. — N.Y., 2000.

Критика. Учебные пособия

Мулярчик А. С. Спор идет о человеке: О литературе США второй половины XX в. — М., 1986.

Морозова Т. Л. Образ молодого человека в литературе США (битники, Сэлинджер, Беллоу, Апдайк). — М., 1969.

Мендельсон М. О. Роман США сегодня. — М., 1977.

John Updike / Ed. by H. Bloom. — Philadelphia, 2000.

John Updike. A Collection of Critical Essays / Ed. by Thornburn. — N.Y., 1979.

Ristoft D. John Updike's America. — N.Y., 1988.

ДЖЕЙМС БОЛДУИН: В «ДРУГОЙ СТРАНЕ»

Романист: «закрытая территория» Болдуина. — Публицист: голос «негритянской революции». — «Если Бийл-стрит могла бы заговорить»: гарлемская история.

Человек ответствен перед жизнью: это крошечный маяк в кромешной тьме, из которой мы вышли и в которую уйдем. Этот путь следует проделать со всем благородством ради тех, кто совершит его после нас... Свободный человек обязан верить в постоянные истины и уважать их — рождение, борьба и смерть постоянны, как постоянна и любовь.

Джеймс Болдуин

Джеймс Болдуин — одна из самых колоритных фигур в истории литературы черной Америки, художник «новой волны», высшие достижения которого связаны с «негритянской революцией» 1960-х годов. Это позволило Болдуину выйти за узко этнические рамки, стать явлением не только общеамериканской, но и международной значимости. На похоронах Болдуина Тони Моррисон, афроамериканка, лауреат Нобелевской премии, говорила: «Ты одним из первых взошел на “закрытую территорию” и деколонизировал ее... Ты открыл ее для темнокожих, чтобы они могли пойти по твоим стопам».



Романист: «закрытая территория» Болдуина

Гарлемские годы. Творчество Джеймса Болдуина (James Baldwin, 1924—1987) в высокой степени автобиографично. В романах, публицистике, переписке рассеяны детали, штрихи, эпизоды, относящиеся к жизни писателя, особенно к его ранним годам. Он родился в Гарлеме в 1924 г. в многодетной семье священника. И этот негритянский квартал поистине стал позднее «страной Болдуина», местом действия многих его произведений. Но писал он о нем по-иному, чем его старший современник, «голос Гарлема» Ленгстон Хьюз. С ранних лет он не только наблюдал, но и лично

переживал трагические, мрачные стороны жизни «черной столицы». Ощущал атмосферу ненависти и страха, обуревавших ее обитателей. Понимал, что это недоброе чувство живет в тех, кто страдает не только от реальной, но и являющейся плодом фантазии расовой дискриминации. Видел преступность, эту «хроническую болезнь», выражавшуюся в потребности кого-то уничтожить. С самого начала воспринимал жизнь без розовых очков.

В 14 лет Болдуин переживает религиозное «обращение». Воспитание, полученное Болдуином в церкви, сказалось позднее на его стиле, особенно на его публицистике, пронизанной библейскими ассоциациями и проповедническим пафосом. Отчим, священник, настаивал, чтобы пасынок пошел по его стопам. Однако служба в церкви его не вдохновляет. Библейское учение о добре и справедливости находится в резком контрасте с реалиями «геттоизированного» существования в «усовершенствованном поселке для рабов».

У Болдуина рано проявилась тяга к литературе. В 12 лет он опубликовал в местной газете первый рассказ.

Окончив школу в 1942 г., Болдуин некоторое время работает на корабельной верфи, на фабрике, сближается с художественной богемой Гринвич Вилледжа; затем, не желая мириться с расизмом, уезжает в Париж, где в основном и живет до конца жизни. «Я покинул Америку, — писал Болдуин, — потому что усомнился в своей способности выжить в обстановке непрекращающихся яростных стычек между черными и белыми американцами... Я хотел понять, каким образом исключительность моего жизненного опыта может помочь моему единению с людьми».

Болдуин-эмигрант. В Париже, этой Мекке многих американских художников слова, он оказывается в благотворной творческой атмосфере, общается со своими соотечественниками Дж. Джонсом, Н. Мейлером, У. Стайроном. Но особенно плодотворными стали для него творческие связи с самым знаменитым черным эмигрантом тех лет — Ричардом Райтом. Многим обязанный Райту, Болдуин в дальнейшем, как будет показано, завязал полемику со своим учителем.

Почти 11 лет провел Болдуин в Европе, но при этом ощущал свою глубинную связь с родной почвой. Столь актуальное для многих писателей США сопоставление Европы и Америки открыло для него, темнокожего литератора, новые грани американской жизни. С определенной географической дистанции, «издалека» воспринимал он американские проблемы, прежде всего расовые, во всем их драматизме и сложности. И в то же время творческий опыт его коллег, европейских писателей, сами новые реалии жизни в США в 1950-е годы убеждали Болдуина в том, что об этих проблемах нельзя писать по старинке, необходимо уходить от социологических упрощенных схем, присущих «литературе протеста».

Как бы жестко ни возводился «расовый барьер», о котором свидетельствовали литераторы-негры не в столь отдаленном прошлом, он уже давал трещины. Для Болдуина было очевидно: судьбы черной и белой Америки неразделимы, взаимосвязаны. «Я — американец, — говорил Болдуин в одном из интервью. — Человек не рождается дважды. На время я могу куда-то уехать работать или преподавать... но я не покину Америку, потому что цели Америки, провозглашенные при ее создании, еще не достигнуты. И я хочу участвовать в том, чтобы это совершилось». В одной из исповедальных статей Болдуин признает, что только в Европе он до конца уяснил, сколь уникально само понятие «Америка», сколь оно многогранно даже для многих миллионов людей, называющих себя черными американцами. Он стремился преодолеть узкорасовую точку зрения, не быть «просто негром», «просто негритянским писателем». Европа подготовила его к роли, которую ему «предстояло играть в удивительной драме, название которой Америка». Его иллюзия о том, что он ненавидит эту страну, рассеялась.

Болдуин-романист. В творчестве Болдуина выделяются два направления: художественное и публицистическое. Если Болдуин-публицист «ангажирован», открыто тенденциозен, то Болдуин-романист, драматург и новеллист освещает расовую проблему, избегая прямолинейности. Его сфера — внутренний мир негра, в частности, вся гамма его взаимоотношений с белыми.

Болдуин дебютировал романом «Иди и вещай с горы» (*Go and Tell It on the Mountain*, 1953), который считается одним из его лучших художественных достижений. Роман вырос из его гарлемских впечатлений. Главный герой — Джон Граймс, лицо во многом автобиографическое, интеллектуальный, тонкий, впечатлительный пасынок Габриэля Граймса, священника, сурового религиозного фанатика. Внутренняя тема романа — участь черных в мире, пропитанном расизмом. Героя не покидает страх, из-за чего он готов презирать себя. В романе воссоздан быт негритянской церкви, передана атмосфера безысходности, из которой не могут вырваться не только семья Граймсов, но и многие другие обитатели Гарлема. Уже первый роман Болдуина показал, что писатель подходит к расовой проблеме изнутри, что позволяет ему обрисовать психологию темнокожего американца, сложную гамму отношений между людьми черной и белой рас, хотя порой он чрезмерно акцентирует специфические аспекты интимных отношений.

«Другая страна». Болдуин преломляет в своих книгах популярные на рубеже 1940 — 1950-х годов идеи экзистенциализма, интерпретирующие психику человека сквозь призму теорий Фрейда. Его герои, как правило, люди одинокие, пробуют нащупать пути друг к другу. В сфере писательского внимания Болдуина быт артистов, живописцев, музыкантов-джазистов. Они показаны в

основном в области не профессиональных, а личных взаимоотношений.

Характерен в этом плане роман «Другая страна (Another Country, 1962). Место действия — Гринвич Вилледж, квартал художественной богемы, в котором царят весьма свободные нравы. В центре внимания писателя — сложные, нередко мучительные коллизии нескольких любящих пар.

Один из главных героев, темнокожий музыкант Руфус Скотт, знакомится с белой южанкой Леоной. От нее ушел, забрав ребенка, муж, родные бросили ее в самый тяжелый момент. Руфус и Леона полюбили друг друга: их чувства — вызов миру, пропитанному расовыми предрассудками.

В Гринвиче Руфус обретает друзей, для которых безразличен цвет кожи, но его не покидает унаследованный с детства комплекс неполноценности, второсортности, что приводит к неослабевающим ссорам с Леоной. Измученная скандалами, Леона попадает в психиатрическую больницу, откуда ее забирает брат и отправляет на Юг.

Руфус тяжело переживает случившееся, раскаивается, пробует найти утешение в вине. Не приносит ему облегчения и профессиональный успех. Одиночество терзает его. Руфус пытается преодолеть его в общении с Вивальдо Муром, своим белым другом, начинающим литератором, но тщетно. Руфус кончает жизнь самоубийством, бросившись с моста Джорджа Вашингтона.

Знаменательна в романе фигура актера Эрика Джонса, белого, южанина, человека бисексуальной ориентации (вообще, мотив нетрадиционных сексуальных отношений играет большую роль в произведениях Болдуина). Страдающий от сознания своей особенности, Эрик уезжает в Париж, город, свободный от предрассудков. Он обретает уверенность в себе и, вернувшись в США, начинает удачно выступать на Бродвее.

В романе развернута также история другой пары, Вивальдо и Айды, сестры Руфуса, красавицы, одаренной прекрасным голосом, но работающей официанткой в баре. Общие проблемы сближают Вивальдо и Айду. Вивальдо мечтает написать книгу, Айда — стать певицей. Но их отношения складываются нелегко, они осложнены страхом и недоверием. Между тем Айда знакомится со Стивом Эллисом, влиятельным продюсером. Прельщенный красотой Айды, Эллис обещает ее «раскрутить», сделать модной певицей. Он становится ее спонсором и любовником.

Вскоре Айда дает свой первый концерт, и хотя ей не хватает вокальной техники, она подкупает публику искренностью и самобытностью. Вивальдо, догадывающийся об отношениях Эллиса и Айды, страдает от ревности. Но она же пробуждает в нем творческую энергию, он начинает писать книгу.

В финале Айда признается Вивальдо в том, что пошла на связь с Эллисом, руководствуясь холодным расчетом. После смерти Руфуса она убедилась, что для нее, темнокожей женщины, в мире, где верховодят белые мужчины, не было иного пути. Айда порывает с Эллисом, возвращается к Вивальдо. Он прощает ее.

Роман продемонстрировал искусство Болдуина как художника лирической, эмоциональной манеры. Под его пером возникает жизнь нью-йоркской богемы. Герои много времени проводят в дансингах, салунах. Там, не утихая, гремит музыка, льется вино. Однако все это не веселит, а герои лишь погружаются в меланхолию. «Другая страна» — это мир, отделенный от белых завесой предрассудков, непонимания, предвзятости. «Цвет кожи, — констатировал Болдуин, — это не характеристика человека или личности. Это — политическая характеристика».

В этом и другом романе «Комната Джованни» (Giovanni's Room, 1956) присутствует экзистенциалистский мотив «некоммуникабельности» людей. Они пытаются найти отдушину в любви, чаще всего нетрадиционной. Иногда такая связь возникает между черными и белыми. Болдуин трактует ее как «чистую любовь», как проявление подлинных чувств в мире, исполненном ненависти, как вызов ханжескому пуританизму. Но любовь преходяща, она не становится убежищем для человека, который остается один со своей неприкаянностью, проблемами, рожденными расовыми различиями.

Полемика с Ричардом Райтом. В 1950-е годы Болдуин вступил в полемику с Райтом в книге «Записки сына Америки» (Notes of a Native Son, 1955). Самый заголовок этой первой публицистической книги Болдуина содержал перекличку со знаменитым романом Райта «Сын Америки». Это был эстетический спор между двумя поколениями, «отцами» и «детьми» в негритянской литературе.

Для Болдуина Райт олицетворял «литературу протеста» с ее открытой, несколько упрощенной пропагандистской установкой. Автор «Другой страны» начинает свою атаку с «Хижины дяди Тома», считающейся эталоном американского романа социального протеста. Болдуин видел в романе Бичер-Стоу нагромождение «теологического ужаса», дух пуританской нетерпимости ко злу, когда ради благих намерений автору списываются и языковые слабости, и «невероятные претензии на достоверность». Впадая в неизбежные преувеличения, Болдуин не в полной мере учитывал сами конкретно-исторические обстоятельства создания романа Бичер-Стоу.

С полемической запальчивостью Болдуин выступил с критикой образа Биггера Томаса, героя романа Райта «Сын Америки». Он полагал Райта убежденным противником расизма, но в этом образе Болдуин усмотрел отзвуки расистского мифа об «иссиня-черном нигтере», равно как схематичное представление о негре лишь как о жертве дискриминации. Таковым, по мысли Болдуина, рисовали его Райт и некоторые радикальные писатели 1930-х годов. Для Болдуина темнокожий американец был не только объектом угнетения, жертвой, но и личностью со своим неповторимым внутренним миром.

1960-е годы прошли в США под знаком «негритянской революции». На некоторое время Болдуин возвращается на родину. Одна за другой выходят знаменитые публицистические книги писателя: «Никто не знает моего имени» (*Nobody Knows My Name*, 1961), «В следующий раз — пожар» (*The Fire Next Time*, 1963), «Имени его не будет на площади» (*No Name in the Street*, 1972; рус. пер. 1974). Они образуют своеобразный публицистический триптих. При этом Болдуин не связывает себя ни с одним из течений в негритянском движении: он выразитель мыслей и чаяний широких масс темнокожих американцев.

Хроникер народного протеста. В первой книге «Никто не знает моего имени» запечатлен канун «негритянской революции». Особенно значим очерк «Что значит быть американцем» о том, как приехав в Европу, Болдуин вытравлял из себя психологию «ниггера», человека «второго сорта», решил стать не негритянским писателем, но художником в полном смысле этого слова, без унижительных скидок на цвет кожи. Писатель преисполнен гордости за свою расу, но при этом не приемлет любые националистические крайности.

Книга «В следующий раз — пожар» увидела свет в год бурного подъема негритянского движения (ее заголовок — строчка из народной песни черных рабов). Книга запечатлела переход к более активной фазе борьбы, содержала предупреждение о том, что терпение масс истощается, Америке грозит испепеляющее пламя народного гнева. Лейтмотивом книги стал образ огня.

Книга состоит из двух писем. Первое адресовано племяннику Джеймсу: автор убежден в том, что преодоление расизма в Америке возможно лишь благодаря объединенным усилиям черных и белых. Во втором письме писатель, апеллируя к библейской легенде, создает обобщенный образ распятого на кресте народа-страдальца. Для Болдуина негритянская проблема неразрешима без радикальных, коренных сдвигов в политической и социальной структуре Америки.

Третья книга цикла «Имени его не будет на площади» была напечатана спустя 9 лет.

За это время произошли важные события: в 1964—1965 гг. были приняты законы, юридически закрепившие отмену дискриминации на основании цвета кожи; был убит Мартин Лютер Кинг (1968); сверкнули последние яростные вспышки расовых бунтов.

Болдуин переключается с нравственных на политические и экономические аспекты негритянской проблемы. Он полемизирует с либералами, пишет о том, что низкий материальный уровень и образовательный ценз черных по сравнению с белыми американцами — иллюстрация «фальшивой природы американского образа жизни».

Главное зло для Болдуина — идеология расизма. Он напоминает о живучести мифа о «второсортности» негров и одновременно другого, не менее стойкого мифа о «белом превосходстве». В нем — самообман и страх носителей расовых предрассудков, людей, ослепленных собственным невежеством. На расистов неизбежно обрушится возмездие. Не случайно Болдуин, постоянно прибегающий к библейской образности, выносит в заголовок книги слова из Книги Иова: «Да свет у незаконного потухнет... Память о нем исчезнет с земли и имени его не будет на площади».

Эстетика публицистического слова. Болдуин — выдающийся мастер публицистики. Его публицистические книги — не просто отклики на злобу дня, они важнейшая сторона его писательской работы. Они лишены внешнего четкого плана, смонтированы из разнородных по стилю и жанру фрагментов (эпизоды и сцены автобиографического характера, письма, адресованные близким друзьям, лирические отступления, экскурсии в область психологии, политики, социологии, истории). За всей этой пестрой стилизованной мозаикой — личность автора, взволнованно причастного к тому, о чем он пишет.

Болдуин-эссеист умеет сделать воочию увиденные эпизод, случай, сцену исходной точкой в цепочке живых ассоциаций, афоризмов, размышлений, иногда противоречивых, неожиданных, даже парадоксальных. Его стиль эмоционален, порой он поднимается до библейской патетики. Болдуин свободен от клише и шаблонов политической риторики, убивающих живую и оригинальную мысль. Умеет держать читателя в напряжении, не прибегая к завлекательности сюжетных перипетий, как это происходит в художественной прозе. «Магия» стиля Болдуина в богатстве образов и метафор, восходящих к библейской и мифологической символике.

«Если Бийл-стрит могла бы заговорить»: гарлемская история

С завершением «негритянской революции» Болдуин — знаменитость, художник, удостоенный многих премий и наград. Все это, однако, не отменяет остроты его критических выступлений. Об этом свидетельствует повесть «Если Бийл-стрит могла бы заговорить» (If Beale Street Could Talk, 1974; рус. пер. 1975). Она выделяется на фоне болдуиновских произведений крупной формы тем, что построена компактнее, экономнее. Повесть свободна от некоторой болезненности, безысходности, присущих другим романам писателя, в ней преобладают светлые и добрые чувства. Бийл-стрит — название не только одной из улиц Гарлема, но и ряда других негритянских кварталов в американских городах. Это придает истории, воссозданной в повести, масштабность и типичность.

В основе сюжета драматическая и одновременно трогательная, в чем-то сентиментальная история двух молодых людей, выросших в Гарлеме, черных Ромео и Джульетты. Его зовут Алонсо Хант, или Фонни, ему двадцать три года, он скульптор, работающий по дереву. Его возлюбленная Клементина Риверс, или Тиш, девятнадцати лет, продавщица в парфюмерном магазине. С влюбленными случается беда. Тиш на третьем месяце беременности, а Фонни арестован и находится в тюрьме по ложному обвинению в изнасиловании пуэрториканки. Тиш сообщает о случившемся родителям. Все время с момента ареста Фонни Тиш навещает его в тюрьме. Такова экспозиция повести.

Перед нами ситуация, многократно воспроизведенная в американской литературе: безвинный темнокожий посажен за решетку. Он жертва полицейского Белла, расиста, давно ненавидевшего Фонни, искавшего повод с ним расправиться. На «счету» Белла безнаказанное убийство черного подростка.

На первый взгляд подобная завязка — благодарный материал для произведения «любовой» антирасистской направленности. Но замысел Болдуина не столь прямолинеен. Его цель — многостороннее изображение героев, людей, отнюдь не идеальных, данных в бытовом и психологическом контексте черного гетто. Рассказ чаще всего идет от лица Тиш: большинство событий оценены, исходя из ее миропонимания. Воспоминания, экскурсии в прошлое воссоздают предысторию действующих лиц.

Тиш и Фонни познакомились еще в школе. Детская дружба переросла в любовь. Они снимают скромную мансарду, начинают совместную жизнь. Фонни сумел уберечься в отличие от многих черных подростков, от дурного влияния улицы, от вина и наркотиков. Оба, Фонни и Тиш, рано начали работать. Труд определяет здоровую нравственную основу их отношений. Любовь дает стимул к борьбе за близкого человека. Семьи Хантов и Риверсов, едва поднявшихся выше уровня бедности, сплачиваются перед лицом общей беды.

В прежних романах Болдуина звучал мотив непреодолимой разобщенности, отчуждения между людьми с разным цветом кожи. В повести, напротив, торжествует пафос солидарности, взаимопомощи. В ней действуют белые люди разных этнических групп: англосаксы, итальянцы, евреи, пуэрториканцы, которые так или иначе помогают Тиш и Фонни.

Еврей Леви сдает влюбленной паре мансарду и искренне им симпатизирует. Актриса помогает собрать деньги, адвокат Хейворд, понимающий, что Фонни — жертва расистской предвзятости, морально поддерживает своего подзащитного и Тиш. Ему удается воздействовать на «пострадавшую» Викторию Санчес, которая не является на суд. Повесть завершается на обнадеживающей ноте. Удалось собрать необходимую сумму, и Фонни выпущен под залог. Мысль о ребенке, любовь Тиш, помощь чужих людей стали для Фонни моральной опорой. И для Тиш эти шесть месяцев разлуки с любимым — школа возмужания.

Джойс Кэрол Оутс так отозвалась о повести: «Она утверждает не только любовь между мужчиной и женщиной, но и любовь иного рода, столь редко описываемую в современной литературе, любовь между членами одной семьи, ради которой порой идут на немалые жертвы...»

В повести Болдуина улица Бийл-стрит, населенная «маленькими людьми», словно учится говорить на языке добра и солидарности. Финал повести — открытый. Но уже есть первые признаки того, что Фонни будет оправдан, а собранные против него «обвинения» начинают рассыпаться.

В 1979 г. Болдуин публикует роман «Над самой головой» (*Just Above My Head*), в центре которого история Артура Монтаны, черного проповедника и певца, который вместе со своей многочисленной труппой совершает турне по Америке. При этом, особенно на Юге, он сталкивается с проявлением расизма и сегрегации. Повествование строится как воспоминания Хэлла, старшего брата Артура Монтаны спустя два года после смерти последнего в Лондоне. В романе много места уделяется описаниям церковной службы, хорошо знакомой Болдуину с детских лет. Воссоздан и мир музыки — джаза, религиозного песнопения, в которых по-своему выражается душа негритянского народа.

Среди произведений писателя последних лет жизни выделяется публицистическая книга «Уверенность в невидимом» (*Evidence of Things Not Seen*, 1985), близкая по форме к аналитическому эссе. Это всесторонний анализ тяжкого преступления, убийства почти четырех десятков чернокожих детей и подростков, совершенных негром Уэйном Уильямсом.

В 1986 г. Болдуин посетил СССР. Был участником Иссyk-кульского форума, международной писательской встречи.

Литература

Художественные тексты

Болдуин Дж. Соч.: Выйти из пустыни. Рассказы и публицистика. — М., 1974.

Болдуин Дж. Что значит быть американцем: Художественная публицистика. — М., 1990.

Дюбуа У. Цветные миры; *Дж. Болдуин.* Если Бийл-стрит могла бы заговорить. Публицистика / Сост. и предисл. Б. А. Гиленсона. — М., 1982. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

The Norton Anthology African American Literature. — N. Y.; L., 1997.

Критика. Учебные пособия

Гиленсон Б. А. Современные негритянские писатели США. — М., 1981.

Мулярчик А. Публицистика Дж. Болдуина // Дж. Болдуин. Что значит быть американцем. — М., 1990.

Leening D. Baldwin. A Biography. — N. Y., 1994.

ТЕННЕССИ УИЛЬЯМС: «ТЕАТР И Я НАХОДИМ ДРУГ ДРУГА»

Трудность мастерства: «Стекланный зверинец». — «Трамвай "Желание"» и «Кошка на раскаленной крыше»: два шедевра Уильямса. — «Пластический театр»: теория и практика.

Печатный текст — лишь набор формул, по которым должен строиться спектакль. Цвет, изящество, легкость, искусная смена мизансцен, быстрое взаимодействие живых людей, прихотливое, как узор молнии в тучах, — вот что составляет пьесу... Я романтик, неисправимый романтик.

Теннесси Уильямс



Уильямс — крупнейший драматург послевоенного времени, одна из наиболее ярких фигур не только американской, но и мировой сцены второй половины XX в. Художник оригинальной манеры, новатор, теоретик и практик того, что получило название «пластический театр». Художественная задача Уильямса — запечатлеть драматургическим языком сложный, противоречивый, порой иррациональный мир человеческих чувств и страстей.

Трудность мастерства: «Стекланный зверинец»

Детство и юность: предыстория драматурга. Настоящее имя драматурга — Томас Ланир. Он взял псевдоним Теннесси, видимо, изменив фамилию английского поэта-викторианца Альфреда Теннисона. Родился Уильямс в 1911 г. в маленьком городке Колумбус в штате Миссисипи. Детство и юность писателя прошли в Сент-Луисе, куда семья переехала, когда Теннесси было семь лет. Семья Уильямса гордилась аристократическими «южными» корнями. В отцовском роду было даже два губернатора. Отец, состоятельный коммивояжер, торговавший обувью, отличался депотичным характером. Он оставил семью, а воспитанием сына, росшего болезненным, впечатлительным ребенком, занималась мать. Она также имела завидную родословную, ее дальний пре-

док был капитаном корабля при Вильгельме Завоевателе. Мать оказала несомненное влияние на мироощущение Уильямса. Женщина энергичная, она, несмотря на бытовые трудности, старалась держаться как положено аристократке и отличалась склонностью к ностальгическим грезам о былой славе и красоте старого Юга. В дальнейшем мотив несбыточных иллюзий, контрастирующих с грубой реальностью, во многом определит атмосферу театра Т. Уильямса.

Драматургические дебюты: позднее признание. Литературные склонности проявились у Т. Уильямса рано: первая проба пера относится к 14-летнему возрасту. Он сочинял стихи, прозу. Позднее драматург признался, что писательство стало для него «укрытием, норой, убежищем». Оно было спасением от соседских ребят, которые дразнили его «тютей», от отца, обзывавшего «кисейной барышней» за то, что он читал книги вместо того, чтобы играть в бейсбол и разделять увлечения сверстников. В 1928 г. Уильямс опубликовал новеллу, а пять лет спустя написал первую пьесу со странным названием «Каир! Шанхай! Бомбей!» Эта коротенькая комедия имела успех. К этому времени театр уже завладел его воображением¹.

Слава пришла к Уильямсу, когда ему уже было за тридцать.

В 1929 г. он начал учиться в университете в Миссури, затем учеба была прервана по требованию отца службой в должности мелкого клерка в обувной компании. После постылой работы он отдавал вечерние и ночные часы сочинительству. Вернувшись на студенческую скамью, учился в университетах Миссури (1933—1935), Сент-Луиса (1936—1937) и, наконец, Айовы (1937—1938), где и завершил образование. В бытность студентом пробовал силы в драматургическом ремесле, написал несколько одноактных пьес. Они составили сборник «Американские блюзы» (American Blues), за который он был удостоен специальной премии в 100 долларов. По тем временам это была весьма приличная сумма.

Дебютом Уильямса-драматурга стала пьеса «Битва ангелов» (Battle of Angels, 1940), не имевшая успеха. Но он не оставил мечту о театре. Несколько лет начинающий литератор вынужден был кочевать по стране, побывал в Чикаго, Нью-Орлеане, Нью-Йорке, Сан-Франциско.

«Стеклозверинец»: пьеса-воспоминание. Известность пришла к Уильямсу с блистательным успехом драмы «Стеклозверинец» (The Glass Menagerie, 1944). Она принесла ему серию наград: премию объединения «Групп театр, премию кружка нью-

¹ Первые театральные впечатления Уильямса были связаны с именем актрисы Анны Назимовой (псевдоним Анны Левентон). Она дебютировала на сцене МХАТа и обратила на себя внимание не столько актерскими данными, сколько редкой красотой. В 1905 г. Назимова отправилась на гастроли в Америку, где и осталась. Назимову называли «первой леди нью-йоркской сцены начала века».

йоркских театральных критиков, стипендию Рокфеллера. Пьеса «Стеклянный зверинец» знаменовала смещение акцентов американской драматургии. В отличие от пьес «красного десятилетия» с их интересом к социальной проблематике пьеса Т. Уильямса кажется сугубо семейной, камерной; она погружает зрителя в мир движений человеческой души.

В авторском предисловии Т. Уильямс назвал ее пьесой-воспоминанием: «Тонкий хрупкий материал ее непременно предполагает умелую режиссуру и создание соответствующей атмосферы». Стремясь «как можно правдивее, проникновеннее и ярче выразить жизнь как она есть», Уильямс вместе с тем отклоняет такое сомнительное достоинство, как «фотографическое сходство». Пьеса построена на нюансах, намеках, что создается особым оформлением, использованием экрана, музыки и освещения. Во введении к пьесе драматург делает специальные объяснения на этот счет.

Сюжет пьесы незамысловат.

Это эпизод из жизни обычной, средней американской семьи Уингфилдов: перед нами неудачная попытка матери найти дочери жениха. Семья из троих человек: мать Аманда, сын Том и дочь Лаура — живет в скромном доме в Сент-Луисе. Время действия 1930-е годы. События выстраиваются как цепь воспоминаний Тома, героя-рассказчика. Мать страдает от того, что Лаура с детства хромот и носит протез. Отец давно оставил семью, но его фото, висящее на видном месте, позволяет судить о нем как о весьма импозантном мужчине.

Сюжет. Символика. Автобиографические мотивы. В обрисовке образа Аманды Уильямс соединил психологизм с гротеском, тонким юмором. Аманда пребывает в мире иллюзий, Она вся в прошлом, погружена в то незабываемое время, когда на Юге прошла ее юность. Там ее окружали «настоящие» дамы и кавалеры. Она не устает вспоминать о своих отвергнутых поклонниках, которые, по большей части — плод ее фантазии. Неисправимая мечтательница, она уверовала в достойные перспективы для своих детей. Убеждена, что Том добьется успеха, а Лаура получит место секретарши и будет окружена приличными кавалерами.

Том тоже из породы мечтателей. Он трудится на обувной фирме, скучная, бездарная работа ему в тягость. Тому хочется чего-то увлекательного, романтического. Он пытается писать (за что получает от друга прозвище Шекспир), проводит вечера в кинозалах, погружаясь в мир грез, лелеет мечту стать моряком.

Главное событие в пьесе — визит Джима О'Коннора, приятеля и сослуживца Тома. Он по просьбе матери приглашен на обед. Это дает повод Аманде пофантазировать о матримониальных перспективах, которые Лауре сулит знакомство с молодым человеком. Эмоциональная, отягощенная своей физической неполноценностью, Лаура тоже предается фантазиям. Она коллекционирует стеклянных зверюшек. Эта коллекция — му-

дожественный символ пьесы: хрупкие фигурки олицетворяют и человеческое одиночество, и эфемерность жизненных иллюзий, и ломкость самого мира, окружающего героев. Выясняется, что Лаура была знакома с Джимом в старших классах и что он с тех пор — предмет ее тайных надежд. Джим вежливо доброжелателен. Вдохновленная его обходительностью, Лаура показывает ему свой «зверинец» и любимую игрушку — фигурку единорога. Когда Джим пробует учить Лауру танцевать, они неловко задевают фигурку единорога. Она падает на пол и разбивается. Джим, желая приободрить Лауру, вспоминает, что в школе все отмечали ее непохожесть на других и звали Голубой розой. Он называет ее милой и даже пробует поцеловать, но затем, испугавшись собственного порыва, спешит покинуть дом Уингфилдов. Джим объясняет, что не сможет больше приходить, потому что у него есть девушка. Он помолвлен и собирается на ней жениться.

Матримониальный замысел Аманды терпит фиаско. После ухода несостоявшегося жениха мать обрушивает упреки на Тома, пригласившего в качестве гостя «несвободного» мужчину. После резкого объяснения с матерью Том уходит из дома.

В пьесе очевидны автобиографические мотивы. В образе Аманды запечатлены некоторые черты матери драматурга; Лаура отчасти списана с сестры Уильямса Розы; Том напоминает самого автора в пору его юности.

«Стекланный зверинец» — пьеса о человеческом одиночестве, о людях-«беглецах» и эфемерности иллюзий: Том покидает семью, Аманда и Лаура «бегут» от жизни в мир мечты, которая неотвратимо обнаруживает свою нежизнеспособность в конфликте с реальностью. Обнажая незащитность героев, Уильямс исполнен сочувствия к ним.

«Трамвай “Желание”» и «Кошка на раскаленной крыше»: два шедевра Уильямса

«Трамвай “Желание”» (*A Streetcar Named Desire*, 1947) — пьеса об одиночестве.

Главная героиня — Бланш Дюбуа, элегантная, красивая женщина, переменчивая в своих настроениях. Бланш приезжает погостить в Нью-Орлеан к сестре Стелле, в квартире которой и разворачивается действие пьесы.

Бланш из обедневшей южной аристократии, но фамильное поместье под названием «Мечта» продано родственникам. Муж — красавчик, жуир, гомосексуалист, покончил жизнь самоубийством. Бланш пришлось зарабатывать на жизнь скромным трудом учительницы. Однако из школы она вынуждена уйти, уличенная в интимной связи с одним из своих учеников. Любовники не дают желанной стабильности. Бланш упрямо надеется на лучшее. Неумолимо уходит молодость. Героиня откровенно, но безу-

пешно охотится за женихами, озабочена внешностью, нарядами. Ее экзальтированную натуру ранит контраст между романтическими представлениями о благородном, идиллическом Юге и тем убожеством и грубостью, с которыми она сталкивается в семье Ковальских.

Олицетворением этих пороков становится для нее Стэнли Ковальский — муж сестры. Конфликт Бланш и Стэнли, столкновение двух жизненных принципов — внутренний мотив пьесы.

Бывший военный, а ныне торговец, Стэнли — само торжествующее хамство. Он нахрапист, агрессивен, самоуверен. «Ведет себя как скотина, а повадки зверя! — аттестует Бланш. — Есть в нем даже что-то нечеловеческое — существо, еще не достигшее той ступени, на которой стоит современный человек».

Его стихия — чувственные радости, выпивка, игра в карты. Когда же Бланш пытается открыть сестре глаза, выясняется, что Стелла довольна своим замужеством. Она любит Стэнли, ибо «есть у мужчины с женщиной свои тайны, тайны двоих в темноте, и после все остальное не столь уж важно».

Бланш знакомится с Митчем, приятелем Стэнли, который не на шутку увлекается утонченной гостьей Ковальских. Но наметившийся альянс расстраивается: Стэнли рассказывает Митчу о прошлом Бланш, о причине ее ухода из школы, о ее образе жизни в отеле «Фламинго», где она фигурировала под именем Белой Дамы. Стелла попадает в родильный дом, Бланш и Стэнли остаются одни. Стэнли грубо овладевает Бланш. По возвращении сестры Бланш признается ей в том, что произошло. Стелла не только не верит, но и полагает ее признание плодом помутившегося воображения. При активном участии Стэнли вызываются врачи, которые должны отправить Бланш в психиатрическую больницу.

Конечно, изложение драматургического сюжета дает лишь самое общее представление о пьесах Уильямса. В «Трамвае “Желание”», как и в лучших его сочинениях, значимы каждая деталь, реплика, музыкальная нота. Стелла и Стэнли (обратим внимание на созвучие имен) не только вступают в драматургический конфликт, но и составляют получивший музыкальное выражение контраст двух эмоционально-психологических стихий — любви, хрупкой, трагической, и любви, чувственной, грубой, «тайны двоих в темноте».

Символика — важнейший прием в этой и других пьесах Уильямса. Впервые появившись на сцене, Стэнли Ковальский бросает на балкон кусок завернутого окровавленного мяса Стелле. Это подчеркивает его брутальность, животное начало. Напротив, бумажный фонарик, сопровождающий Бланш, — указание на духовное, утонченное начало героини.

Многие критики считают «Трамвай “Желание”», пьесу с тонко разлитой атмосферой эротики, лучшим драматургическим произведением Уильямса.

«Кошка на раскаленной крыше» (Cat on a Hot Tin Roof, 1955) продолжает художественное исследование «южных» нравов.

Действие разворачивается в южной усадьбе, в семье Большого Папы Поллита, грубого, вульгарного, деспотичного 65-летнего плантатора, безнадежно больного раком, что держится в тайне и от него, и от его жены Большой Мамы. Он предстает в окружении родственников, которые ведут как явную, так и подковерную борьбу за наследство — десять тысяч акров земли в дельте Миссисипи. Перед нами старая как мир тема: расстевающая власть денег, которая превращает родственников в непримиримых врагов.

В разгоревшейся сваре они не щадят друг друга. Сын Брик открывает отцу, что тот обречен, другой сын Гупер и его жена Мэй, в свою очередь, пытаются уверить Большую Маму, что Большой Папа неизлечим. Но та отказывается подписать составленный ими документ о разделе имущества. Мэгги, жена Брика, решает обрадовать Большого Папу и «защепиться» за наследство. Она сообщает ему о своей беременности. В финале умирающий плантатор находит точные слова, характеризующие его близких: «Кругом, всюду, везде, всегда — ложь и фарисейство. Все лгут, все врут. Лгут идохнут».

«Пластический театр»: теория и практика

Жизненную философию Т. Уильямса, поэтику, типологию его героев, особый колорит его пьес можно охарактеризовать словами столь близкого ему английского писателя Дэвида Лоренса: «Жизнь — это тайна, которую нельзя понять и объяснить в категориях разума и логики, ибо категории убивают жизнь. Только чуткая интуиция может уловить жизнь, и лишь из рук в руки можно, не потеряв, передать ее тайну».

Подтекст. Подсознание. Стилистика Т. Уильямса синтетична. В ней сочетание разнородных элементов: реализма, романтики, иногда натуралистической откровенности. Конфликт в его пьесах нередко строится на конфронтации хрупкой, беззащитной, иногда невротической личности с грубой реальностью. Отсюда — сквозной мотив крушения иллюзий, унижения мечты.

Все это и обусловило своеобразие того, что Уильямс называл «пластическим театром». Он основан на психологическом подтексте, расположении мизансцен, световых эффектах, музыкально-поэтической атмосфере, которые воздействуют на внутренний мир зрителя. «Все мы храним в нашем сознании и подсознании огромное количество образов, — настаивал Уильямс. — И я думаю, все человеческое общение основано на образах... Символ в пьесе имеет одну цель — высказать все более прямо, просто и красиво, чем это можно было бы достичь в привычной словесной форме». Видение мира у «фантазера» Уильямса, по мнению историка театра Джозефа Вуда Кратча, это «видение одинокого поэта». Несмотря на обманчивое жизнеподобие, Уильямс обнажает «взрывчатый контакт с человеческим подсознанием», дает сценическое вопло-

шение первоначальных конфликтов, смысл которых за пределами разума и социальных отношений.

Очень важны в пьесах Уильямса авторские ремарки. Вот начало четвертой картины в «Зверинце»:

«Переулок тускло освещен. Басовитый колокол с ближней церкви бьет пять в тот самый момент, когда начинается действие. В дальнем конце переулка появляется Том. После каждого торжественного удара колокола на башне он трясет погремушкой, словно выражает ничтожность человеческой суеты перед сдержанностью и величием Всевышнего».

Том уже у двери. «Шарит в карманах — ищет ключ, вытаскивает массу всякой всячины — пустую бутылку и пачку старых билетов в кино, которые разлетаются в разные стороны. Наконец находит ключ, пытается попасть им в замочную скважину, но ключ выскальзывает из рук. Чиркает спичкой, наклоняется около двери».

Когда Лаура спрашивает у брата, что он тут делает, Том отвечает, что ищет ключ. В глубинном смысле имеется в виду, конечно, не потеря ключа от двери. Том ищет выход из жизненного тупика, в котором он оказался. Подобный подтекст типичен для пьес Уильямса.

Личность. Судьба. Творческая индивидуальность. Теннесси Уильямс «моделировал» театр в соответствии со своим восприятием мира. Его пьесы были в большей степени автобиографичны, чем это могло показаться на первый взгляд. В персонажах Уильямса есть нечто от него самого: художественно-артистическое начало, ранимость при отсутствии решительности и силы воли, что мешает им достичь успеха и постоять за себя.

Биограф драматурга Лайл Леверич в фундаментальной монографии «Том. Неизвестный» (Tom. The Unknown, 1995), накопив огромный материал, посвященный детству и юности писателя, проследила, как в ранние годы исподволь формировались его художественное мировидение, образы и сюжеты его будущих пьес. Каждый «другой» виделся Уильямсу сквозь призму его театральной аудитории.

Судьба Т. Уильямса была драматичной. Если в 1940—1950-е годы его пьесы имели несравненный успех, то в дальнейшем его ждало немало болезненных неудач, что, однако, не мешало ему трудиться интенсивно, пребывая в постоянном творческом поиске. Близка по стилистике к драматургии проза Т. Уильямса, его новеллы, а также стихи, отмеченные задушевностью и лиризмом.

Т. Уильямс был художником, беспредельно преданным своему искусству. «Я всегда писал и пишу по глубокой внутренней необходимости, а не по причине, подразумеваемой термином “профессионал”, иногда это идет в ущерб моей карьере, но что такое карьера? Неверное слово... У меня никогда не было иного выбо-

ра, кроме как стать писателем... Театр и я находили друг друга во все лучшие и худшие времена, и я знаю, что это единственное, что спасло мою жизнь».

Уильямс умер в 1983 г. результате несчастного случая. В мемуарах он практически не освещает свою творческую работу: «Это слишком интимное занятие. Гораздо более интимное, чем любовные дела». Зато откровенно обнажает свою личную жизнь. Это объясняет некоторые специфические мотивы его пьес, касающиеся нетрадиционной сексуальной ориентации ряда персонажей.

Литература

Художественные тексты

- Уильямс Т.* Пьесы / Вступ. ст. В. Неделина. — М., 1999.
- Уильямс Т.* Римская весна миссис Стоун. Рассказы. Эссе. — М., 1973.
- Уильямс Т.* Стихи // Иностранная литература. — 1983. — № 9.
- Уильямс Т.* Мемуары. — М., 2001.
- Three American Plays (E. O'Neill, L. Hellman, T. Williams)* / Послесл. Г. Злобина. — М., 1972.

Критика. Учебные пособия

- Бернацкая В.* Четыре десятилетия американской драмы. 1950—1980 гг. — М., 1993.
- Вульф В.* От Бродвея немного в сторону. — М., 1982.
- Коренева М. М.* Страсти по Теннесси Уильямсу // Проблемы литературы США XX века. — М., 1970.
- Хассан И.* После 1945 года // Литературная история США. — М., 1979. — Т. 3.
- Bowman S.* Tennessee. — N.Y., 1985.
- Hayman R.* Every One Else Is an Audience. T. Williams. — Yale Univ. Press, 1994.
- Rosky H.* Tennessee Williams. A Portrait in Laughter and Lamentation. — N.Y., 1986
- Tishler N.* Tennessee Williams. Rebellious Puritan. — N.Y., 1961.

АРТУР МИЛЛЕР: ПРОСТРАНСТВО СОЦИАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Кредо драматурга: «врожденная ценность человеческой личности». — «Смерть коммивояжера»: утраченные иллюзии. — Пьесы 1950-х годов: суровые испытания. — «После грехопадения»: исповедальная монодрама. — Поздний Миллер: «в ответе за все зло мира».

Я уверен, что обыкновенный человек столь же способен быть объектом трагедии в высшем смысле этого слова, как и короли... Настало время, когда мы, у которых нет королей, должны вновь подхватить эту яркую нить нашей истории и последовать за ней туда, куда она единственно и может привести в наше время — в сердце и душу простого человека.

Артур Миллер

В истории американской (да и мировой литературы) наблюдается интересная закономерность: на определенном историческом этапе творят два художника, равновеликих по таланту, но полярных по своему художественному почерку. В США это Уитмен и Дикинсон, Фрост и Сэндберг, Фолкнер и Хемингуэй. Среди драматургов послевоенной эпохи возвышаются две международно-значимые фигуры: Теннесси Уильямс и Артур Миллер. Уильямс, как уже писалось, — тонкий лирик, погружающийся в тайники человеческой души. Артур Миллер — художник с отчетливо выраженной общественно-политической ориентацией, социальным зрением.

Кредо драматурга: «врожденная ценность человеческой личности»

Годы становления. Артур Миллер (Arthur Miller, р. 1915 г.) родился в Нью-Йорке в еврейской семье фабриканта, выходца из Австрии. После кризиса 1929 г. положение отца резко пошатнулось. Будущий драматург, окончив в 1932 г. школу, не имел средств для продолжения образования и около двух лет перебивался случайными заработками. Свободное же время Миллер отдавал целенаправленному чтению. Среди его любимых авторов были русские классики, особенно Достоевский.

Общественно-политические воззрения Миллера кристаллизовались в атмосфере «красного десятилетия»: он симпатизировал радикалам. Позднее, в 1958 г. Миллер, имея в виду нападки на писателей 1930-х годов, близких к левым, говорил в лекции для студентов Мичиганского университета: «Сейчас считается чуть ли не дурным тоном упоминать о Депрессии... Но независимо от меня это время стало почвой, на которой я научился прочно стоять... Депрессия была для меня как книга».

Учителя: Ибсен, О'Нил, Чехов. В начале 1930-х годов одновременно с интересом к социальным проблемам у Миллера появляется тяга к писательству. С 1934 по 1938 г. он учился в Мичиганском университете, где поначалу специализировался в области журналистики и писал в газеты; затем начал заниматься в семинаре профессора Кеннета Роу, который обсуждал со студентами мастерство драматурга прежде всего на примерах из Генрика Ибсена. Великий норвежец оказал заметное влияние на манеру Миллера, стимулировал его интерес к социальным темам. В 1950 г. Миллер даже сделал свою обработку пьесы Ибсена «Враг народа» для одного из нью-йоркских театров. Она звучала остро современно в обстановке начавшейся холодной войны и развернувшейся кампании против честных людей, не желающих стать трусливыми конформистами, которым, как и ибсеновскому герою, доктору Стокману, наклеивали ярлыки «антипатриотов».

Миллер учитывал опыт и других драматургов, в частности, О'Нила. Миллеру были близки не все его сценические приемы, но он разделял о'ниловскую концепцию героического. Высоко ценил Миллер Чехова, художника, обладающего «чувством равновесия», взгляд которого «простирается далеко за пределы индивидуальной психологии героев». Чехов привлекает Миллера несокрушимой верой во «врожденную ценность человеческой личности».

В 1949 г. А. Миллер написал статью «Трагедия и обыкновенный человек» (Tragedy and the Common Man). Он отвергает предположение, что трагедия в наше время архаична и по форме, и по содержанию.

Он исходит из «идентичности душевных процессов у людей высоких и знатных и у людей скромного положения». «Справедливость в трагедии — это условия жизни, условия, в которых человеческая личность может расцвести, реализуя себя.

Зло — это такие условия, которые подавляют человека, уродуют проявления его любви и творческих сил. Трагедия поучает, и должна это делать, героически указуя на противника человеческой свободы. Этот порыв к свободе составляет то свойство трагедии, которая нас возвышает».

Вслед за О'Нилом Миллер исходит из того, что трагизм отнюдь не противопоставлен американскому образу жизни. Он присутствует и во внешних обстоятельствах, и в человеческой душе.

Первые опыты. В конце 1930-х годов Миллер сотрудничает с «Федеральным театральным проектом» и с «Групп театр», в целом ориентированными на широкого, демократического зрителя.

В период Второй мировой войны Миллер работает на верфи в Бруклине. Пишет для радио. Обращается к репортажу, публикуя книгу «Положение нормальное» (Situation Normal, 1944), составленную из интервью, взятых им у военнослужащих. Одновременно выходит и его первая пьеса «Человек, которому повезло» (The Man Who Had All the Luck, 1944). Автомеханик Давид Фрибер, человек везучий, удачливый и в семейной жизни, и на работе, но ему знакомо чувство сострадания, он ощущает внутренний дискомфорт от того, что плохо окружающим, близким.

Пробует Миллер свои силы и как прозаик. Тема романа «Фокус» (Focus, 1945) — антисемитизм в Америке.

Герой романа — чистокровный англосакс Лоуренс Ньюмен. После того как он начинает носить очки, его лицо неожиданно приобретает семитские черты. Ньюмен становится предметом унижений и оскорблений со стороны активистов профашистского, шовинистического Христианского фронта. Испытав на себе всю низость антисемитских предрассудков, Ньюмен солидаризируется с теми евреями, которые стали их жертвами.

«Все мои сыновья». Широкая известность приходит к Миллеру после публикации и постановки пьесы «Все мои сыновья» (All My Sons, 1947). Спектакль, поставленный видными режиссерами Эли Казаном и Гарольдом Клерменом в Коронет театре, выдержал более 300 представлений.

Глубинная для Миллера проблема нравственной ответственности раскрывается через изображение семейной драмы фабриканта Джо Келлера. Во время войны он поставлял бракованные детали для самолетов, что стоило жизни более чем двадцати летчикам, в том числе и его сыну Ларри. Келлеру удается избежать правосудия, свалив вину на своего партнера Стива Дивера, который получает два года тюрьмы. Вернувшийся с войны второй сын Келлера Крис начинает работать на фирме отца, считая, что тот не причастен к происшедшей трагедии.

Такова предыстория событий. Непосредственное действие, происходящее на глазах у зрителей, — это раскрытие тайны Джо Келлера. Оно «взрывает» внешне упорядоченный быт семьи промышленника.

Крис Келлер собирается жениться на дочери Стива Дивера Энн. Джордж Дивер, сын Стива, убежден, что его отец подвергается оговору и хочет помешать браку Криса Келлера и сестры. После драматических перипетий Крис узнает правду о своем отце. Выясняется также, что его брат Ларри, считавшийся пропавшим без вести, на самом деле погиб по вине отца. Становится очевидным, что Стив Дивер невиновен. В финале Джо Келлер под влиянием неопровержимых фактов признается во всем. Он даже собирается сделать признание прокурору, но кончает жизнь самоубийством.

«Смерть коммивояжера»: утраченные иллюзии

Знаменитая пьеса «Смерть коммивояжера» (Death of a Salesman, 1949; рус. пер. 1956) сразу же выдвинула Миллера в первые ряды американских драматургов. Пьеса продемонстрировала лучшее качество Миллера-художника: способность сострадать героям.

Пьеса оригинально построена. В ней сосуществуют прошлое и настоящее, реальное время и «образы памяти» героя. Внешний сюжет охватывает чуть более суток, начиная с появления главного героя Вилли Ломена в доме в субботу вечером и кончая его добровольным уходом из жизни в понедельник. Ретроспекции придают его жизненной драме временную углубленность.

Три с половиной десятилетия трудился Вилли Ломен, считая себя удачливым коммивояжером, в стране «неограниченных возможностей». «Человеку может выпасть на долю самая невероятная удача» — такова была его излюбленная сентенция. В его же деле самое главное — опыт, внешность и личное обаяние. В этом духе Ломен стремился воспитать двух сыновей, Бифа и Хеппи. Однако успех, к которому стремился, так к нему и не пришел. Зритель встречается с Ломеном в тот горький для него момент, когда герой оказался без работы у разбитого корыта.

Миллер не упрощает проблемы. Не считает, что виной всему — бездушный капиталист, а именно таковым предстает хозяин Ломена — Говард, страдающий абсолютной «глухотой» ко всему, что выходит за рамки плоско прагматического подхода к жизни. Пьеса убеждает, что Ломен во многом повинен в собственном падении, ибо поклонялся ложным идеалам, жил в мире иллюзий. Как коммивояжер он занимался лишь тем, что продавал и перепродавал, ничего при этом не создавая, хотя у него были золотые руки. Жизнь беспощадна к неудачникам. Дает трещины семейное благополучие Ломена, несмотря на трогательную преданность его жены, терпеливой Линды. Нелегко складываются отношения с сыновьями. Отец не может примириться с неудачами Бифа.

«Смерть коммивояжера» была поставлена в ряде театров, в том числе во МХАТе и в Ленинградском Академическом театре им. Пушкина, где роль главного героя блестяще сыграл Ю. Толубеев. В советское время пьеса Миллера трактовалась в духе идеологических установок тех лет как «критическое осмысление американской мечты». В свете сегодняшних реалий она, конечно, должна быть прочитана по-новому, в более широком контексте, в частности, как произведение о столкновении хрупкой человечности с миром, в котором главной ценностью считается умение делать деньги.

Пьеса А. Миллера — современная классика. Она вызвала огромное количество критических отзывов. В 1983 г. в США, например, вышла специальная антология работ, посвященных «Смерти коммивояжера».

1950 — 1960-е годы — пора наивысших творческих достижений Миллера. Его отличают и острое социальное зрение, и достойная гражданская позиция.

«**Суровое испытание**». В разгар маккартизма Миллер пишет пьесу «Суровое испытание» (*The Crucible*, 1953), задуманную как своеобразная народная драма. В основе пьесы — художественно преломленные реальные события — «суды» над «ведьмами» (*Salem Witchcraft Trials*), происходившие в 1692 г. в основанной пуританами колонии Салем в штате Массачусетс.

Поводом для суда послужил случай со служанкой одного из священников, рабыней, вывезенной из Вест-Индии. Она рассказала несколько страшных историй молодым девушкам, которых после этого стали преследовать ночные кошмары. Местный врач, обследовав их, «диагностировал», что в девушек «вселился дьявол», что они превратились в «ведьм», после чего они были судимы и приговорены к сожжению на костре. За ними последовали другие аналогичные судилища, приведшие к гибели 20 женщин, почти 150 человек были отправлены за решетку.

Содержание пьесы — перипетии судебного процесса над фермером Джоном Проктором и его женой Элизабет. Они стали жертвой навета служанки Абигайль, с которой Проктор когда-то «согрешил» и которая, будучи влюблена в Проктора, мстит ему из ревности. В обстановке религиозно-ханжеской истерии Проктор выказывает мужество и чувство чести. Особенно драматичен третий акт — сцена суда, кажущаяся почти стенографически точной. Здесь и допрос, и демагогия прокурора, и хитроумие судей, и запугивание, и постоянные ссылки на Бога. В этих условиях Проктор ведет себя мужественно, не поддается на провокации, исключает любые оскорбления в адрес суда при сохранении собственного достоинства.

Миллер использует здесь жанр «*court-room drama*», т. е. драма, художественно воспроизводящая ход судебного процесса.

Пьеса, насыщенная спорами, столкновениями точек зрения в суде, воспринималась как произведение жгуче актуальное, как прозрачный намек на Америку «запуганных пятидесятых».

Диалогия Миллера. В середине 1950-х годов Миллер пишет программную теоретическую работу «О социальных пьесах». По мысли Миллера, современное общество — конгломерат индивидов, которых связывают лишь экономические нужды. Индивид утратил самоценность, сделался безликим винтиком дегуманизированной государственно-бюрократической системы. Драматурги обратились исключительно к семейно-личным, интимным аспектам в жизни героя, что сужает диапазон реалистического искусства, замыкая его на бытовых коллизиях.

Перед театром встает высокая задача — восстановить утраченные взаимосвязи личности и общества, социальную природу индивида. Эту счастливую гармонию личных и общественных интересов Миллер находит в Афинской демократии в пору ее расцвета.

Одиночество людей, их неприкаянность — тема пьесы «Воспоминание о двух понедельниках» (A Memory of Two Mondays, 1954), переносающей зрителя в 1930-е годы и составившей своеобразную дилогию с пьесой «Вид с моста» (A View From the Bridge, 1954).

Тема пьесы «Вид с моста» — драма в семье рабочего-грузчика, итальянца Эдди Карбоне. В его доме поселяются два нелегально приехавших в Америку иммигранта, Марко и Рудольфо, дальние родственники его жены. Это вызывает явную нервозность Эдди. Он начинает ревновать свою племянницу Кэтрин к влюбленному в нее Рудольфо, стремится убедить жену в том, что Рудольфо движет, в сущности, корыстное намерение получить американский паспорт. В итоге Эдди совершает предательский поступок: он звонит в службу иммиграции, после чего явившиеся полицейские арестовывают Рудольфо.

В пьесе отразилась атмосфера маккартистского сыска в стране, когда приобрело печальную популярность доноительство.

Общественная деятельность. В конце 1950-х — начале 1960-х годов Миллер становится видной общественной фигурой. В это время им была написана повесть «Неприкаянные» (The Misfits, 1960). Она была переделана в сценарий для фильма, в котором играла знаменитая Мэрилин Монро, вторая жена драматурга; их брак продолжался около пяти лет.

В 1956 г. драматург был вызван в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. За отказ назвать имена знакомых коммунистов он был обвинен в «неуважении к конгрессу», оштрафован на 500 долларов и приговорен к месяцу тюрьмы условно. В 1958 г. Верховный суд эти обвинения снял. С 1965 по 1969 г. Миллер — президент Международного ПЕН-клуба, в котором, в частности, вел работу по защите прав писателей, подвергавшихся гонениям в условиях тоталитарных режимов. Вместе со своей третьей женой фотожурналисткой Ингеборг Морат совершил поездку в СССР, итогом которой стала его книга «В России» (In Russia, 1969). В ней он резко негативно оценил административно-командную систему, ее враждебность свободному художественному творчеству.

«После грехопадения»: исповедальная монодрама

«После грехопадения» (After the Fall, 1964; рус. пер., 1989) — это своеобразная монодрама, почти двухчасовой монолог главного и единственного героя по имени Квентин, который исповеду-

ется перед безмолвным воображаемым слушателем. Пьеса строится как монтаж беспорядочных воспоминаний, оставивших след в судьбе Квентина. Она близка к драме «потока сознания», охватывает значительный временной пласт от начала Первой до конца Второй мировой войны. Миллер свидетельствует: «Эта пьеса ближе, чем любая другая, прорывается к интеллектуальной деятельности... Сцена — это голова Квентина».

Герой не щадит себя. Но он дает понять, что его судьба и его поступки органично связаны с эпохой, сложным, трагическим временем. Не случайно на фоне исповеди Квентина возникает как метафора XX столетия вышка концлагеря. В образе Квентина писатель запечатлел драму соотечественников и сверстников, радикально настроенных интеллигентов. На исходе 1930-х годов известия об эксцессах сталинизма, «большом терроре», пакте Молотова — Риббентропа вызвали у них чувство острого разочарования, крушения иллюзий.

Поэтому лагерная вышка могла восприниматься и как один из символов «подконвойного» мира. «Когда я думаю, во что я верил, мне хочется спрятаться», — признается герой.

Миллер запечатлел Квентина в процессе мучительных исканий. Он отказывается последовать совету своего друга Микки, который предлагает ему предстать в качестве «помогающего следствию» свидетеля перед Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности. Квентин, наоборот, собирается выступить защитником на процессе своего друга Лу, за которого «зацепились» маккартисты. Но когда Лу, отчаявшийся и запуганный, кончает жизнь самоубийством, Квентин с бесстрашной откровенностью признается, что испытал «радостное облегчение».

Общественная драма героя отягощена личной. Его измучили капризы и истерики второй жены, Мэгги, ставшей популярной звездой эстрады. (В этом отразились некоторые обстоятельства взаимоотношений Миллера и Мэрилин Монро в пору их брака). Мэгги погубило идолопоклонство публики, культ доллара, нездоровый ажиотаж вокруг ее имени.

И вновь возникает в пьесе образ вышки. И герой спрашивает себя: «Кто может чувствовать себя безгрешным на этой горе из черепов?»

Поздний Миллер: «в ответе за все зло мира»

«Это случилось в Виши». (Incident at Vichy, 1964; рус. пер. 1965). События пьесы разворачиваются в 1942 г. во Франции, в той части страны, которая после поражения в 1940 г. сохранила статус неоккупированной территории.

На сцене камера предварительного заключения в полицейском участке, в ней несколько человек, представители разных профессий и социальных групп, а также 15-летний подросток. Их только что арестовали во время облавы. Они в смятении и страхе, мучаются догадками, зачем за-

держали: из-за проверки документов, выявления евреев, поисков подпольщиков или для отправки на работу в Германию.

Арестованные ждут вызова в кабинет, где ведут допрос три нацистских чиновника: капитан, майор и профессор. Капитан и профессор — убежденные фашисты. Майору же, прибывшему с фронта, не по душе «грязная» работа, возложенная на него.

Характеры героев, поставленных в экстремальные обстоятельства, раскрываются через их реакцию на происходящее. Монсо, молодой актер, убежден, что их ждет не концлагерь, а работа в Германии, где всем выдадут удвоенный паек. Простодушный Монсо получил письмо от своего кузена из Освенцима: тот доволен условиями содержания, а кроме того, овладел профессией каменщика. Рабочий Байер, марксист, антифашист убеждает всех, что обещаниям нацистов нельзя верить. Он видел товарные составы с людьми в наглухо запертых вагонах. Подобным способом не перевозят тех, кто добровольно направляется на работу в Германию.

Первым вызывают Маршана, судя по всему, крупного коммерсанта, к тому же связанного с властями. Он довольно скоро возвращается с пропуском (хотя Маршан, по-видимому, еврей). Затем наступает очередь Байера и официанта, которые уже не возвращаются.

Среди задержанных выделяется австриец, князь фон Берг. Видимо, его арестовали по ошибке. К таким, как он, нацисты обычно не имеют претензий. Аристократия, рассуждает оставшийся с ним в камере Ледюк, поддерживает любой консервативный режим. Это вызывает несогласие фон Берга: в его среде — разные люди: и сотрудничающие с нацистами, и те, кто дорожит своим добрым именем. Для него фашизм — это взрыв варварства, хамства, ненависти. Он не может смириться ни с преследованием евреев, ни с превращением Европы в огромную тюрьму. На это Ледюк, еврей по национальности, бросает фон Бергу обвинение в том, что и на нем лежит ответственность, ибо его двоюродный брат, барон Кесслер, участвовал в травле евреев.

Наконец, вызывают фон Берга. Он получает свободу, но отдает свой пропуск Ледюку. После короткого колебания и недоумения Ледюк спешит покинуть камеру. В камеру входит следователь, и, увидев в ней фон Берга, сразу же понимает, в чем дело. Нацист поднимает тревогу. В камеру загоняют очередную группу задержанных.

«Случай в Виши» — пьеса гуманистического звучания. Нравственная позиция драматурга — это нетерпимость к равнодушию. Кредо Миллера выражено в одной из его статей: «Мы в ответе за все зло мира».

В центре другой известной пьесы «Цена» (The Price, 1968) образы двух братьев, носителей разных жизненных принципов. Братья встретились после долгой разлуки в доме родителей, чтобы участвовать в разделе наследства. История одной американской семьи в пору Великой депрессии 1930-х годов — тема пьесы «Часы Америки» (American Clock, 1980; рус. пер. 1988). Откликом на события в Чехословакии в 1968 г., на «пражскую весну» и вторжение войск Варшавского Договора в эту страну в августе того же

года стала пьеса Миллера «Потолок архиепископа» (The Archbishop Ceiling, 1977). Его перу принадлежит также автобиография «Скрепты времени. Одна жизнь» (Time-bends. A Life, 1987).

Театр Миллера. Не будучи чужд использованию модернистской театральной техники, Миллер остается поборником искусства реалистического. Продолжая традиции Ибсена, Шоу, драматургов 1930-х годов, прежде всего Клиффорда Одетса, Миллер особенно в 1940-е — начале 1950-х годов стремился быть «ангажированным» художником, активно воздействующим на сознание зрителей. Он видел свою сверхзадачу в том, чтобы «мир сделался совершенным». В дальнейшем Миллер отходит от несколько прямолинейной проблемности ранних пьес, его заботят «вечные» темы жизни, смерти, смысла человеческого существования.

Еще в 1953 г. Миллер писал: «Начиная с 1920 года американская драма упорно, из года в год, являла собой художественные документы на тему деградации человека... Я в это не верю... Это не наша судьба... Я отнюдь не призываю к усилению пропаганды... Я просто желаю, чтобы театр, в который пришел подросток, вступающий в жизнь, предложил ему пьесы, способные углубить его понимание бытия в современную ему эпоху».

Литература

Художественные тексты

Миллер А. Пьесы. — М., 1960.

Miller A. The Theatre Essays. — N.Y., 1978.

Miller A. I Don't Need You Any More. — N.Y., 1995.

Miller A. Oxigen. — N.Y., 2000.

Критика. Учебные пособия

Гиленсон Б. А. Артур Миллер: Биобиблиографический указатель. — М., 1997. — Т. 2.

Злобин Г. П. По ту сторону мечты. Страницы американской литературы XX века. — М., 1985.

Эйшиускаина Н. Артур Миллер // Современная зарубежная драма. — М., 1962.

Arthur Miller. New Perspectives. — N.Y., 1982.

Bly W. The Crucible — Woodbury, 1982.

Critical Essays of A. Miller / Ed. by J. Martine. — N.Y., 1979.

Twentieth Century Interpretation of Death of Salesman. A Coll. of Critical Essays. — N.Y., 1983.

Welland D. Miller. The Playwright. — М., 1983.

ЭДВАРД ОЛБИ: «НЕОБЫЧНОЕ. НЕВЕРОЯТНОЕ. НЕОЖИДАННОЕ».

«Что случилось в зоопарке»: люди в клетках одиночества. — «Не боюсь Вирджинии Вулф»: правда и иллюзия. — Художественная философия Олби: между абсурдизмом и реализмом.

Здоровье нации и общества характеризуется тем, в какого рода искусстве они нуждаются.

Эдвард Олби

Эдвард Олби — наиболее яркая фигура того поколения драматургов, которое выступило после Т. Уильямса и А. Миллера. Смелые, новаторские пьесы Олби ставятся в лучших театрах мира, экранизируются. Уже при жизни о нем вышли несколько монографий, специальные библиографии, а общее количество работ, ему посвященных, превышает тысячу.

«Что случилось в зоопарке»: люди в клетках одиночества

Раннее признание: «культовая фигура». Жизненная история Олби (Edward Albee, р. 1928) вызывает ассоциации с популярными в конце XIX в. романами Горацио Олджера об «американском успехе»: их герои, бедняки, волею счастливого случая возносятся к вершинам благополучия. Олби был усыновлен богатыми людьми, его детство и юность были безмятежны, он учился в частных школах, сменил ряд профессий, затем последовал быстрый и очень удачный старт в драматургии. Признание пришло к нему из-за океана: феномен, как известно, нередкий для американских художников слова. В 1959 г. в Шиллеровском театре Западного Берлина на премьере его пьесы «Что случилось в зоопарке» разразилась мощная овация. Затем пьесу поставили и на других европейских сценах.

С начала 1960-х годов Олби завоевывает американские подмостки. Он приходит в литературу в переломную пору. Бродвейский театр переживает кризис — коммерческий и творческий. Америка нуждается в драматурге, способном выразить «новые времена». Им и становится Олби. С той поры театральные критики пишут о нем обильно и по-разному. Мнения высказываются порой полярные. У него находят и «сексуальные фантазии», и «бессюжетный нату-

рализм», и просто «грязь». Но правы, пожалуй, те, кто видит в нем «драматурга-протестанта», «социального критика», который, вступив в литературу в 1960-е годы, выразил бунтарские настроения этого десятилетия.

Олби о назначении театра. Свою общественную позицию Олби определяет так: «Я никогда не был политическим писателем, склонным к дидактике, хотя, как это легко можно заметить в моих пьесах, мои симпатии в значительно большей степени принадлежат левым, чем правым. Как люди живут в обществе и как они себя обманывают — вот что меня прежде всего заботит».

Бродвей и Голливуд олицетворяли для Олби худшие стороны «индустрии развлечений», понятие же абсурдизма приобретало вполне конкретный смысл. «Что может быть абсурднее, — писал Олби в статье “Какой театр действительно абсурден?” (What Is the Theatre of Absurd?, 1962), — чем театр, который зиждется на эстетических критериях: “хорошая” пьеса та, что приносит деньги, “плохая” — та, что не приносит; театр, в котором драматургов поощряют (не правда ли, очень смешное слово) признать себя колесиком огромной машины; театр, в котором подражание природе заменяется имитацией подражания... театр, в котором в данном сезоне не идет ни одной пьесы Беккета, Брехта, Чехова, Ибсена, О’Кейси, Пиранделло, Стриндберга или Шекспира!»

Осуждая «ленивую публику», падкую лишь до острых ощущений и удовольствий, а также тех, кто ей потрафляет, Олби видит в театре не только «развлечение», но и «наставление», «просвещение», при этом отнюдь не забывая о его особой эстетической природе, которой противопоставлены прямолинейная назидательность и «лобовая» тенденциозность. По мысли Олби, серьезный американский театр развивается в русле послеибсеновской и чеховской традиции. Ощутима она и у Олби. Один английский критик прямо назвал его пьесу «Все кончено» «чеховской». Вообще же, Олби присущи пластичность манеры, способность писать в плане и лирическом, и саркастическом, и гротесковом. Это не значит, что он эмпиричен и может как губка впитывать разнородные явления. Его своеобразие в живом, остроумном диалоге, в умении придать тривиально-обыденному тексту особую значительность: построить пьесу так, что отсутствие внешнего драматизма с лихвой компенсируется внутренней энергией и музыкальностью.

«Что случилось в зоопарке». Перу Олби принадлежит серия экспериментальных одноактных пьес («Американская мечта», *American Dream*, 1961; «Крошка Алиса», *Tiny Alice*, 1965; «Ящик председателя Мао», *Box and Quotation from Chairman Mao*, 1969). Дебют Олби — экспериментальная одноактная пьеса «Что случилось в зоопарке» (*The Zoo Story*, 1959) впервые обозначил выраженную через парадоксальный сюжет глубинную тему драматурга: тотальное одиночество людей. В пьесе почти нет непосредствен-

ного действия, она выстроена как своеобразный диалог двух «глухих» персонажей, совершенно случайных людей.

Один из персонажей, Джерри, едва ли не исповедуется собеседнику, Питеру, но наталкивается на непробиваемое непонимание и равнодушие. Джерри — интеллеktуал, человек одинокий, у него нет даже фотографий близких. Единственно с кем он вынужден иногда общаться — это соседка-пьяница, донимающая его своей похотью. Питер — обычный благополучный американец, мещанин, озабоченный исключительно собственными делами. Он не желает понять кого-то другого, особенно когда Джерри заводит с ним разговор о неприятных жизненных проблемах. Впрочем, разговора не получается. Мы слышим лишь сбивчивый, взволнованный монолог Джерри. Питер лишь трижды перебывает его репликой: «Я не понимаю». Джерри жаждет рассказать Питеру о том, что он увидел в зоопарке. Этот образ исполнен глубинного смысла. Железные клетки, в которых находятся звери, — метафора человеческого существования, бездушного общества, где все «отгорожены решетками друг от друга». Монолог Джерри — своеобразный крик о помощи: «Человек обязательно должен с кем-то общаться». Поэтому исполнен символики его рассказ о соседской собаке, враждебном существе, которое в итоге начинает его понимать. Ведь существование Джерри — «унизительное подобие тюрьмы». Он никак не может достучаться до Питера. Последний не намерен уступить Джерри часть скамейки: ведь она, скамейка, — «собственность» Питера. Когда Джерри не удается согнать Питера со скамейки, он в ярости на него бросается. При этом он наталкивается на нож, которым озаботился вооружиться Питер. Джерри умирает, а Питер бежит с места происшествия...

Традиционный мотив одиночества обретает у Олби пронзительную ноту. Джерри не похож на традиционного «отчужденного» героя авангардистских пьес: он несет в себе душевное тепло и, осознавая трагизм своего бытия, тщетно стремится нащупать связи с другими людьми.

Питер — живое олицетворение так называемого *evegutan*, «все-человека», эмблема «истеблишмента», конформизма, «золотой середины»: женат, две дочери, два телевизора, две кошки, два попугайчика, работа в издательстве по выпуску школьных учебников, чтение респектабельного журнала «Тайм», восемнадцать тысяч долларов дохода в год. Нужны потрясение, боль, смерть Джерри, чтобы Питер пробудился, задумался над тем, что за его благопристойным существованием духовная нищета.

«Южная история»: гибель певицы. «Смерть Бессии Смит» (The Death of Bessie Smith, 1960), другая одноактная драма, отличается простотой сюжета, социальной определенностью. В ней все конкретно: Юг, Мемфис, 1937 год, время гражданской войны в Испании. И документальной основой, и негодующим пафосом она соотносится с социальной драматургией 1930-х годов, поэтому так удачно вписывается в контекст Америки «бурных шестидесятых».

Знаменитая негритянская певица Бесси Смит, блестящая исполнительница блюзов, попадает в автомобильную катастрофу в штате Миссисипи. Истекающую кровью, ее привозят в больницу «для белых», где ей отказываются оказать помощь. До ближайшей больницы «для черных» далеко. Преступное бездействие белых врачей становится причиной смерти певицы от потери крови.

Мишень критики здесь — расизм. Он глубоко въелся во все поры американского образа жизни в его «южном» варианте. Расизм персонифицирован в разных лицах, но всего отчетливее — в образе медсестры, красивой, самоуверенной, достойной дочери своего глуповатого отца, разорившегося южанина.

«Не боюсь Вирджинии Вулф»: правда и иллюзия

Наряду с экспериментальными Олби принадлежат также драмы, написанные в традиционной манере. Самая знаменитая из них, входящая в репертуар многих театров мира, — «Не боюсь Вирджинии Вулф» (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, 1962; рус. пер. 1976). Это первое сочинение Олби, поставленное на Бродвее. Время действия — всего одна ночь, место действия — провинциальный городок. В пьесе три действия — «Игры и забавы», «Вальпургиева ночь», «Изгнание беса».

На сцене четыре действующих лица (две семейные пары). Главные герои — 52-летняя шумливая неуравновешенная Марта, дочь ректора колледжа в Новой Англии; ее муж, 46-летний Джордж, доктор философии, преподаватель того же учебного заведения, служащий под началом своего тестя. Между супругами сложились нелегкие отношения: у них нет детей, поэтому они «играют» в несуществующего «сына», дабы в глазах общества выглядеть благополучной супружеской парой. Кроме того, Джордж не оправдал ожиданий Марты, которая выходила замуж с определенным «прицелом». Она надеялась, что ее муж сделает карьеру, станет сначала деканом исторического факультета, а затем, когда ее отец уйдет на пенсию, окажется в кресле ректора. Но Джордж не стал идти путем, предначертанным для него напористой Мартой. Он вознамерился стать писателем, но его книга пришлось не по вкусу его тестю, который взял с зятя слово, что тот не рискнет ее опубликовать. Все это превратило Джорджа в объект постоянной словесной агрессии со стороны Марты, женщины не только неуправляемой, но и злоупотребляющей спиртным. Ссоры между ней и мужем не прекращаются. В словесных поединках они не щадят друг друга, прибегая к более чем откровенной лексике, подогретой к тому же винными парами.

Действие начинается вскоре после возвращения Марты и Джорджа с вечеринки, устроенной ректором. Оба навеселе, поэтому сразу начинается их словесная дуэль, взаимные упреки. Именно в этот момент в их доме появляется вторая пара, приглашенная Мартой: это молодой преподаватель биологии, 33-летний Ник, человек «себе на уме», расчетли-

вый, ориентированный на продвижение по служебной лестнице, и его жена, 26-летняя Хани, миниатюрная блондинка, личность бесцветная, если не сказать посредственная. Зная амбиции жены, Джордж берет с нее слово, что она не станет ничего говорить об их «сыне». Тем не менее Марта сообщает, что завтра «сыну» исполнится 21 год.

Марта положила глаз на симпатичного Ника и не прочь его соблазнить. Это ее достаточно откровенное намерение не ускользает от внимания Джорджа.

Оставшись наедине с Ником, Джордж дает ему совет: чтобы преуспеть, полезно оказывать интимные услуги профессорским женам, с чем молодой преподаватель соглашается. Их разговор идет на повышенных тонах, дело едва не доходит до потасовки. Ник в порыве откровенности признается Джорджу, что не любит Хани и был вынужден жениться на ней, потому что она имитировала беременность. Правда, Ник при этом имел виды на деньги тестя.

Последующие события приобретают трагикомический характер. Изрядно выпив, Хани засыпает на полу в ванной, Марта уединяется с Ником в своей спальне. Вернувшись, она не без циничной откровенности сообщает Нику в присутствии мужа, что тот в некоторых смыслах не блещет. Оскорбленный поведением Марты, Джордж наносит ей удар в самое слабое место: он сообщает, что получена телеграмма о смерти выдуманного ими сына. Марта понимает, что их иллюзия разбита. «Ты не имеешь права, он наш общий ребенок», — говорит она. На это Джордж отвечает, что в таком случае он вправе его «убить». Ник понимает, в какую игру играют их гостеприимные хозяева и в какой тайне вынуждена признаться Марта. Ник и Хани уходят. Хозяева остаются одни. Их разговор становится тихим и спокойным.

Джордж и Марта освободились от иллюзий и обмана. Теперь они превратились в несчастную бездетную пару, у которой нет будущего. Можно прекратить бессмысленную игру, реально посмотреть друг на друга...

Пьеса вызвала разнообразные толкования. Одни увидели в ней вариацию на «вечную» тему «войны полов». Другие усмотрели в самих именах главных героев, намек на Джорджа Вашингтона и его жену Марту. Бесплодие героев пьесы, таким образом, стало метафорой нереализованных надежд, связанных с американским обществом. В пьесе ощущалась переключка со знаменитой поэмой Т. С. Элиота «Бесплодная земля». А название города, в котором происходит действие, — Новый Карфаген, напоминает о судьбе некогда изобильного государства, подточенного изнутри.

«Все кончено»: «гноусное и печальное время». Тональность другой «семейной» пьесы — «Все кончено» (All Over, 1971) — минорная, тягуче-печальная. Семь человек, у которых нет даже имен, но только «функциональные характеристики» (Жена, Друг, Любовница и т. д.), собрались у смертного одра главы семьи (человека, по-видимому, известного), объединенные не искренним горем, а обязанностью формального долга. Их грустные экскурсии в прошлое, скорбные реминисценции говорят о жизнях, прожитых

не лучшим образом, об изменах, о бездушии друг к другу, о несбывшихся надеждах. Мастерски передана в пьесе атмосфера обреченности, близкого конца. Но, пожалуй, еще страшнее обнаженный Олби эгоизм его персонажей, когда каждый озабочен только своей собственной судьбой, своим будущим, а монологи героев, их жалобы звучат словно в пустоте, не находя отклика и понимания. «В какое гнусное и печальное время мы живем», — как бы подводит итоги один из героев пьесы.

И это время напоминает о себе беспардонной нахрапистостью журналистов, которые буквально осаждают дом, штурмуют его: для них смерть — только желанная сенсация, броский материал, который надо поскорее поэфффективнее продать в газеты, на радио и телевидение. И вновь у Олби «выход» в большой, общеамериканский мир: его герои вспоминают гибель Джона Кеннеди, брата президента Роберта, трагедию Мартина Лютера Kinga и долгую кончину папы Иоанна XXIII — события, ставшие пищей для масс медиа, очередным «шоу».

Художественная философия Олби: между абсурдизмом и реализмом

Олби — драматург оригинальной, новаторской манеры, которую трудно отнести к какому-то одному течению или направлению. Обычно его причисляют к «театру абсурда».

Действительно, для него характерны некоторые элементы абсурдистской стилистики: атмосфера «отчуждения», автоматизм языка персонажей, утративших способность передавать смысл элементарных понятий; диалоги, напоминающие общение глухих; реальная жизнь, предстающая в мистифицированном и алогичном виде. Существенны, однако, не только приемы, восходящие к эстетике абсурдистского театра, но и прежде всего философско-мировоззренческая позиция драматурга. А здесь у Олби есть заметные расхождения с такими классиками абсурдизма, как Ионеско и Беккет. Для них алогизм — извечный атрибут мироздания. Их герои трагичны, ибо не могут не только изменить, но даже осознать омертвевшую неизменность нелепо устроенного универсума.

«Театр абсурда», популярность которого падает на 1950 — 1960-е, по-своему реализует некоторые положения экзистенциализма, запечатлел нередко в экспериментальной, «шоковой» форме тотальную некоммуникабельность людей, трагизм их иррационального существования.

Как истинный американец, Олби конкретен, точен в деталях, в приметах времени. Он отказывается от вневременных метафизических универсалий, перенося действие в американскую среду. Для него абсурдность мира — во многом дело рук человеческих. И тра-

гизм его героев, живых, непридуманых людей (а не «фантомов», иллюстрирующих извечные законы смерти и поражения), в том, что порой яростно протестующие против своего нерадостного удела, они не могут уверовать в возможность его изменить.

Вместе с тем, отмежевывая Олби от «классического» «театра абсурда», неправомерно полностью включать его в сферу театра реалистического. Гуманистическое, реалистическое начало существует у него с модернистским. Неслучайно американский театральный критик Джон Гасснер увидел в «Не боюсь Вирджинии Вулф» «огонь протеста и запах гниения»; эта формула может быть приложена и к другим пьесам Олби. Критик Г. Злобин употребляет термин «пограничье», характеризуя философско-эстетическую позицию Олби.

Сам Олби, причисляя себя к литературе абсурда, вносит в это понятие нетрадиционный смысл, превращая его в синоним антиконформизма. Он не принимает бродвейского театра, коммерческого, ориентированного на прибыль, предлагающего искусственное, ложное видение жизни: это не «подражание» в аристотелевском духе, а «подражание подражанию». Олби привержен к более серьезному, социально значимому «внебродвейскому театру» (off-Broadway).

В предисловии к сборнику своих пьес Олби характеризует пафос театра, отвечающего его эстетике: «Необычное. Невероятное. Неожиданное». По мысли Мартина Эслина, виднейшего теоретика «театра абсурда», Олби «передает глубоко личный интуитивный подход художника к условиям человеческого существования, его собственное ощущение бытия, его индивидуальный взгляд на мир».

Литература

Художественные тексты

Олби Э. История в зоопарке. Американский идеал. Пьесы. — Новосибирск, 1968.

Олби Э. «Смерть Бесси Смит» и другие пьесы / Послесл. Г. Злобина. — М., 1976.

Albee E. Critical Essays / Ed. by Davis K. Ph. — Boston, 1986.

Критика. Учебные пособия

Вульф В. От Бродвея немного в сторону. — М., 1982.

Гиленсон Б. А. Кто убил Бесси Смит?: О творчестве Э. Олби // Литературное обозрение. — 1977. — № 7.

Злобин Г. П. По ту сторону мечты. — М., 1985.

Лидский Ю. Я. Очерки об американских писателях XX века. — Киев, 1968.

Смирнов Б. А. Театр США XX века. — Л., 1976.

Atacher R. Edward Albee. — Boston, 1982.

- Аверченко А. Т. 232
 Агриппа 600
 Адамс Г. 157—160, 163, 172
 Адамс Д. 36, 158, 320
 Адамс Д. К. 158
 Адамс С. Х. 161
 Адамс Ч. Ф. 158
 Адамс Ч. Ф., мл. 158
 Аддисон Дж. 27, 29
 Азимов А. 590
 Александр II 200
 Александров В. А. 89
 Аллан Д. 90, 91
 Аллен Г. 103
 Аллен У. 332, 622, 627
 Альберти Р. 138
 Альтгелд Д. П. 599
 Анайя Р. 590
 Анастасьев Н. А. 17, 407, 618—620
 Андерсон М. 292, 365, 508, 514—516, 523
 Андерсон Ш. 9, 13, 157, 179, 252, 255, 289, 290, 292, 294, 297, 304, 313, 315, 328, 334—342, 344, 359, 374, 393, 411, 536
 Андреев Л. 506, 593
 Аникст А. 506
 Анисимов И. 16, 331
 Анненский И. Ф. 83
 Аннинский Л. 591, 618
 Антермайер Л. 487
 Антоний 556
 Ануй Ж. 220
 Анциферова О. Ю. 194
 Апдайк Д. 9, 12, 17, 157, 547, 605, 611, 643—650
- Аполлинер Г. 368
 Апшоу Р. 322
 Арагон Л. 138
 Аристофан 229, 320, 642
 Армстронг Л. 525
 Асеев Н. Н. 150
 Астафьев В. П. 554
 Астор Д. 50
 Ахматова А. А. 49
- Бабель И. Э. 280, 431, 432
 Бабеф Г. 35
 Байрон Дж. Г. 12, 44, 47, 66, 73, 77, 94, 121, 185, 209, 229, 234, 380, 469, 504
 Бак (Сайденстрикер) П. 5, 10, 14, 250, 289, 304, 307—310, 329, 331, 332, 550, 555, 570
 Балтроп Р. 251
 Бальзак О. 8, 12, 46, 66, 76, 109, 110, 188, 192, 238, 256, 257, 396, 404, 605
 Бальмонт К. Д. 15, 100, 102, 103, 140
 Барбюс А. 271, 277, 364, 536
 Барлоу Д. 35—37
 Барт Д. 614, 617
 Барт Р. 614
 Бартельм Д. 614, 616
 Батурин С. С. 270, 391, 464
 Баумбах Д. 591
 Бейкер Д. П. 494
 Бейкер К. 442
 Бейкер Р. С. 161
 Бейлис М. 593
 Бекет Ф. 474

¹ Указатель составлен А. В. Лаврухиным.

- Беккет С. 13, 293, 678, 682
 Белинский В. Г. 15, 44, 71, 73, 77, 78, 79
 Белл А. Г. 219
 Беллами Э. 60, 144, 151, 152, 165—167, 244, 276
 Беллоу С. 5, 12, 14, 17, 255, 360, 547, 590, 593, 605, 622—627, 649
 Белов С. 17, 620
 Беляев А. Р. 332
 Бене У. В. 549
 Бенге С. В. 391
 Беньян Д. 160
 Беньян П. 198
 Бенэ С. В. 54
 Бергсон А. 13, 293, 294, 317, 404
 Берд Ч. 220
 Бердяев Н. А. 622
 Берк Э. 34
 Берман Н. 590
 Бернацкая В. 407, 667
 Бернс Р. 34, 169, 449, 630
 Бернштейн И. 17, 127
 Берримен Д. 574
 Берроуз У. 581
 Бесси А. 298, 548, 552—553, 590, 617
 Бестужев Н. А. 51
 Бетховен Л. В. 440, 578
 Биксби Г. 196, 205
 Биллингс Д. 531
 Бирс А. 148, 642
 Битти Б. 287
 Бич Д. У. 444
 Бич С. 431
 Бичер Л. 60
 Бичер-Стоу Г. 10, 11, 15, 52, 54, 60—62, 88, 111, 143, 146, 169, 201, 273, 536, 655
 Блаватская Е. П. 317
 Бланкеншип Т. 209
 Блейк У. 46
 Блок А. А. 102
 Блэкмур Р. 193
 Блэнкрофт М. 513
 Бовуар С. де 542
 Богословский В. Н. 281
 Бодлер Ш. 13, 30, 101
 Бокаччо 350
 Болдуин Д. 6, 531, 537, 545, 583, 585, 594, 618, 651—659
 Борисенко А. 634
 Борн Р. 166
 Боултон А. 504
 Брайан Л. 284, 287, 296
 Брайант У. К. 47, 54
 Брак Ж. 294
 Брандес Г. 276
 Браун Г. 263
 Браун Д. 53, 54, 513, 550
 Браун Х. 466
 Браун Ч. Б. 39, 40—43, 326
 Браунинг Э. 101
 Брекенридж Х. Г. 40
 Брехт Б. 453, 678
 Бриджер Д. 198
 Британишский В. 481, 576
 Бродский И. А. 475
 Бронте Ш. 148, 411
 Брукс В. В. 15, 18, 231, 272, 275
 Брукс Г. 177, 575—576
 Брукс К. 557
 Брут Ю. 556
 Брэдбери Р. 561—563, 617
 Брэдли Ф. Г. 469
 Брэдстрит А. 10, 23—24, 574
 Брэдфорд У. 21—22
 Брюсов В. Я. 15, 83, 100, 103, 140, 593
 Будда 472
 Булгаков М. А. 232
 Буллинз Э. 584
 Бун Д. 73
 Бунин И. А. 15, 85, 88
 Бухарин Н. И. 287
 Бучма А. 280
 Буш Д., ст. 646
 Бьернсон Б. 151
 Бэббит И. 466
 Бэкон Ф. 122
 Бэлза И. 281
 Бэрр А. 607, 617

 Ванцетти Б. 278, 292, 365, 366, 516
 Васильев В. 530
 Васильевская О. В. 173

- Вашингтон Б. Т. 169, 172, 602
Вашингтон Д. 8, 27, 30, 33, 37, 40,
50, 66, 67, 126, 167, 599, 654, 681
Вашингтон М. 681
Ващенко А. В. 17, 89, 619, 620
Веденяпин Д. 575
Веллингтон А. У. 504
Венедиктова Т. Д. 17, 141
Верг Д. 151
Веркор (Ж. Брюллер) 627
Верлен П. 13
Верн Ж. 102, 562
Верхарн Э. 138, 140
Видал Г. 547, 606—607, 617
Вийон Ф. 480
Виктория, королева 87
Вильгельм Завоеватель 661
Вильсон В. 20, 164, 369
Вилья П. 284
Вильямс А. Р. 17, 281, 284, 287,
288, 294—295, 331
Вильямс Л. 295
Вишневский Вс. В. 369, 376
Вознесенский А. А. 141, 578
Волжина Н. 16
Вольтер (М. Ф. Аруэ) 29, 34, 195,
220, 350
Воннегут К. 5, 12—14, 17, 166,
293, 320, 547, 605, 611, 613, 614,
635—642, 649
Вордсворт У. 12, 52, 55, 130, 475
Ворс М. Х. 10
Вото Б. де 223, 231
Вук Г. 573
Вулф В. 193
Вулф Т. 5, 8, 9, 12—14, 17, 123,
139, 145, 183, 289, 293, 296, 302,
304, 326, 329, 331, 334, 362, 368,
434—445, 494, 571, 594, 596, 613
Вульф В. 524, 667, 683
Вяземский П. А. 71
- Гайсмар М. 18, 330, 332, 414
Галинская М. 633, 634
Галь Н. 17
Гамонд Г. 22
Ганди М. 59, 583
Гансвоорт П. 114
- Гарди Т. 228
Гарднер Д. 13, 547, 605, 609—
611, 618
Гарленд Х. 9, 11, 144, 153, 154,
156, 213, 228, 255, 344
Гарнет К. 431
Гаррисон У. Л. 53, 170, 510, 513
Гарт Б. 6, 7, 9, 17, 144, 145,
147—150, 173, 192, 197, 235, 336
Гасснер Д. 683
Гастев А. 141
Гауптман Г. 492
Гегель Г. 115
Гейбл К. 325
Гейне Г. 46, 229
Гейнс Э. Д. 588—589, 618
Геллхорн М. 10, 298, 418, 430,
548, 620
Генри К. 322
Генрих II 474
Генрих VIII 215, 216
Георг III 33
Гераклит 474
Геродот 49
Герцен А. И. 159
Гершвин Д. 13, 290
Гессе Г. 627
Гёльдерлин Ф. 46
Гёте И. В. 52, 130, 238, 440
Гиббен П. 369
Гиббон Э. 374
Гиленсон Б. А. 17, 89, 141, 173,
269, 281, 288, 331—333, 361,
377, 432, 445, 464, 523, 534, 545,
617, 619, 620, 659, 676, 683
Гинзберг А. 9, 138, 320, 580—
582, 590
Гинзберг Л. 580
Гинзбург А. 570
Гиров Р. 625, 626
Гитлер А. 279, 370, 377, 549
Глампелл С. 495
Глэзгоу Э. 10, 144, 146—147
Гоголь Н. В. 125, 209, 229, 431,
545, 566
Годвин У. 42
Голд М. (Гранич И.) 297, 302,
370, 453, 484, 513, 521, 522, 590

Голдинг У. 70
Голдман Э. 606
Голдсмит О. 50
Голдстайн Р. 551
Головенченко А. Ф. 17, 113
Голсуорси Д. 467
Гольшев В. 17
Гомер 37
Гончар Н. А. 333
Гопкинс Г. 517, 602
Гораций 82
Горбунов А. Н. 391
Горький А. (А. М. Пешков) 15,
74, 78, 88, 145, 166, 225, 232,
250, 280, 301, 376, 431, 492, 503,
504, 506, 513, 518, 520, 536, 593
Готорн Н. 7, 14, 43, 44, 47, 51—
53, 83, 94, 95, 104—113, 114,
115, 122, 182, 191, 192, 200, 253,
326, 328, 336
Готье Т. 475
Гофман Э. Т. А. 46, 66, 102
Грант У. С. 607
Грау Ш. Э. 10, 326
Грибанов Б. 407, 432
Грили Х. 181
Грим Г. 548
Грин Г. 190, 193
Грин П. 495, 514
Гудини Г. 606
Гульд Д. 220
Гутенберг И. 219
Гюго В. 46, 66, 110, 112, 130,
148, 516

Давид 123
Дадли Т. 23
Дальберг Э. 313
Данбар П. Л. 169—170, 172, 173,
526
Данн Ф. П. 531
Дангулов А. С. 288, 618
Дангулов С. А. 288
Данте А. 13, 82, 84, 466, 468,
470, 473, 479
Дарвин Ч. 238, 253
Дарио Р. 13, 138
Д'Арк Ж. 213, 220

Дарузес Н. 16
Дебс Ю. 243, 277, 353, 369
Дебюсси К. 102
Дега Э. 341
Декарт Р. 122
Денисова Т. Н. 17, 333
Деррида Ж. 614
Дефо Д. 29, 70, 207, 272
Джаррелл Р. 574
Джеймс Г. 5, 8, 9, 11, 13, 15, 17,
95, 104, 106, 110, 113, 143—146,
150, 173, 197, 200, 227, 250, 253,
272, 320, 341, 363, 388, 411, 465,
492, 521
Джеймс У. 181, 190, 293, 294,
314, 363, 404
Джеймс Г., ст. 181
Джексон Г. 599
Джексон Э. 68
Дженкинс К. 504
Джефферсон Д. 513
Джефферсон Т. 8, 11, 27, 30—33,
35, 38, 41, 158, 170, 372, 607
Джиллет Ч. 263
Джойс Д. 13, 193, 293, 318, 320,
360, 367, 368, 387, 394, 411, 428,
443, 471, 479, 480, 501, 536, 647
Джонс Д. 547, 570—572, 618,
642, 652
Джонс Д. П. 71
Джонс Л. (Амири Барака) 584
Джонс П. 38
Джонсон Л. 461
Джуит С. О. 71
Дзержинский Ф. Э. 296
Дикинсон Э. 10, 17, 175—180,
668
Диккенс Ч. 8, 13, 46, 51, 125,
148, 182, 209, 228, 238, 257, 360,
404
Диксон Т. 61
Димитров Г. 510
Динамов С. 16, 331
Дисней У. 616
Доктороу Э. 590, 605, 606, 618
Домбровский Ю. О. 431
Домье О. 632
Донливи Д. 614—616

Донн Д. 23, 135, 423, 468, 469, 475
Донской М. 101, 103
Дорсон Р. 168
Дос Пассос Д. 5, 7—9, 12, 14, 33, 142, 146, 157, 268, 275, 281, 290, 292, 298—300, 304, 323, 329, 330, 334, 338, 362—378, 388, 390, 406, 431, 494, 509, 510, 521, 548, 551, 555, 556, 567, 570, 594
Достоевский Ф. М. 8, 9, 13, 15, 46, 102, 124, 125, 145, 166, 212, 228, 256, 263, 265, 298, 317, 318, 341, 360, 387, 392, 411, 538, 549, 585, 622, 668
Доусон Э. 323
Драбкина Е. Я. 288
Драйден Д. 468, 469
Драйзер Т. 5, 7—9, 11—13, 16, 18, 59, 60, 115, 119, 143—145, 153, 157, 166, 188, 213, 228, 250, 252—270, 292, 297—299, 301, 304, 313, 334, 338, 340, 352, 360, 366, 368, 370, 374, 380, 386, 388, 443, 492, 500, 504, 536—538, 548, 570, 571, 594, 606
Драйзер Д. П. 253
Драйзер Э. 263
Драйзер (Дрессер) П. 254
Дрейтон М. 19
Дуайт Т. 35—36
Дуглас Ф. 169, 170
Дудова Л. В. 476
Дулитл Х. 177, 477
Дьюи Д. 272, 314
Дэвис А. 533
Дюбуа У. Э. Б. 6, 18, 171—172, 526, 555, 601—603, 618, 620
Дювалье Ф. 637
Дягилев С. П. 388

Еврипид 320, 610
Екатерина II 71
Елизавета I 7, 516
Елистратова А. А. 16, 173, 194, 232, 331

Житкова Л. 332
Жуков Ю. 618

Жуковский В. А. 35, 83

Засурский Я. Н. 17, 270, 331, 333, 377
Зверев А. М. 17, 103, 127, 173, 180, 194, 233, 251, 331—333, 378, 391, 445, 476, 479, 487, 490, 491, 545, 618, 620, 642, 650
Зенкевич М. А. 17, 530, 532
Зингер И. Б. 618, 685, 590—592
Злобин Г. П. 17, 103, 173, 618, 620, 642, 667, 676, 683
Золя Э. 8, 12, 151, 153, 154, 192, 228, 256, 274, 278, 396, 416

Ибаррури Д. 423, 425
Ибсен Г. 13, 151, 492, 506, 520, 669, 676, 678
Иваник А. И. 342
Иванов Вс. 78
Иванько Н. 464
Ильин И. П. 620
Ильф И. (И. А. Файнзильберг), Петров Е. (Е. П. Катаев) 164, 232
Иннокентий III 639
Иоанн XXIII 682
Иоанн, апостол 93
Иов 657
Иона 122
Ионеско Э. 13, 682
Ионкис Г. Э. 476
Ирвинг В. 6, 11, 15, 44, 47—51, 64, 83, 95, 106, 115, 182, 191, 192, 200, 336
Ирвинг П. 49
Искандер Ф. 431
Иткина Н. Л. 634

Йеркс Ч. 260
Йондж Ш. М. 215

Кавальканти Г. 480
Казан Э. 670
Казанова Д. Д. 319
Кайзер Г. 508
Калашникова Е. Д. 16, 17
Калигула 578
Калинин М. И. 296

Каменев Л. Б. 296
Каммингс Э. Э. 290, 299, 341, 411,
477, 480, 613
Камю А. 13, 293, 402, 404, 419, 627
Кант И. 52, 115
Капоте Т. 328, 594
Кармен Р. 430
Карпентьер А. 590
Карр В. 375
Карранса В. 164
Картер В. 528
Картер Д. 606
Катулл 556
Каули М. 18, 281, 290, 298, 302,
333, 342, 365, 453
Кауфман Б. 11
Кафка Ф. 293, 473
Кахана Д. 318
Кашкин И. 16, 17, 180, 331, 333,
430, 432, 478, 484, 486, 488, 490,
491
Кейзин А. 315, 560
Кел П. 597
Кеннеди Д. 47, 606, 682
Кеннеди Р. 640, 682
Кентуэлл Р. 300, 408
Керенский А. Ф. 163, 164
Керуак Д. 320, 570, 579—580, 618
Кессиди Г. 550
Кизи К. 618
Кизима М. П. 17
Килленс Д. О. 573
Кинг М. Л. 59, 576, 656, 582—584,
640, 682
Кингсли С. 514
Киплинг Р. 238, 239, 284, 467, 571
Киреева И. В. 17, 288
Киркленд Д. 306
Киров С. М. 376
Китс Д. 82, 94, 380
Китредж Ч. 242, 250
Кларк М. 375
Клемм В. 92
Клеопатра 556
Клепак Я. 484
Клермен Г. 316, 508, 514, 515, 670
Ковалев Ю. В. 17, 93, 103, 113,
127, 618

Ковичи П. 463
Козлов И. И. 84
Колдуэлл Э. 6, 7, 9, 14, 17, 250,
297, 304—307, 326, 331, 450,
547—550, 555, 594, 604, 643
Колридж С. Т. 52, 55, 94, 228
Колумб Х. 37, 49, 70
Кольцов (Фридлянд) М. Е. 423
Комаровская Т. Е. 17
Конан Дойль А. 97
Конолли М. 526
Конолли С. 421
Конрад Д. 13, 70, 77, 157, 193,
387, 428, 540
Конрой Д. (Уэсли Д.) 300, 331
Конфуций 52, 480
Коонен А. Г. 506
Копелев Л. З. 407
Коренева М. М. 17, 507, 667
Короленко В. Г. 593
Крайон Д. 49
Красавченко Т. Н. 476
Кратч Д. В. 665
Кревкер Д. Г. 40—41
Крейн С. 9, 11, 144—146, 153,
155—157, 173, 183, 194, 213, 228,
238, 313, 386, 548, 574, 604, 613
Крейн Х. 9, 50, 178, 481—482
Кристева Ю. 614
Кристи А. 97
Кроуфорд Ч. 514
Кружков Г. 38, 100, 178, 487
Куинн А. 272
Кук Д. К. 494, 495
Кулбрит А. 235
Кулидж К. 266, 292
Купер У. 64
Купер Ф. 5, 6, 8, 9, 14, 15, 41,
43, 44, 47, 51, 54, 59, 64—79,
83, 84, 90, 112, 148, 191, 200,
228, 253, 368, 400, 590
Куприн А. И. 227, 593
Кэсер У. 10, 77, 144—146, 173,
331, 590
Кэссиди Н. 580

Ладингтон Т. 375
Лазарус Э. 11

Лампкин Г. 10
Ландау Л. Д. 350
Ландор М. 342
Ланир Р. 663
Ларднер Р. 291, 298
Ларднер Д., мл. 298
Лаутербах Р. 550
Лафорг Ж. 466, 468
Леверич Л. 666
Левертов Д. 11, 177, 574—575, 590
Левидова И. М. 173, 233, 407, 490, 534
Лем С. 620
Лемптон Д. 203
Ленгдон Д. 201
Ленгдон О. 201
Ленгдон Ч. 201
Ленин В. И. 17, 163, 164, 284—288, 295
Леопольд II 225
Лермонтов М. Ю. 15, 44, 66, 78, 566
Лесаж А. Р. 77
Лесур Л. 550
Лесюэр М. 10, 604—605
Ли В. 325
Ли Д. 584
Ли Х. 10, 326
Лидский Ю. Я. 391, 432, 683
Линдсей В. 178, 179, 488, 525, 527
Линкольн А. 32, 62, 82, 131, 133, 137, 195, 489, 513, 517, 583
Липпман У. 282, 284, 466
Лодж Г. К. 159
Лозинский М. Л. 473
Локк Д. 31
Ломоносов М. В. 30
Лонг Х. 557
Лонгфелло Г. У. 6, 7, 11, 12, 14, 15, 21, 22, 44, 47, 52—54, 60, 75, 80—89, 104, 105, 108, 114, 128, 129, 141, 143, 177, 191, 200, 228, 253, 492, 590
Лонгфелло Ф. 86
Лондон Д. 5—7, 13, 17, 77, 115, 143, 146, 153, 157, 166, 217, 228, 234—251, 256, 274, 276, 311, 313, 388, 447, 493, 548, 590

Лорен С. 506
Лоренс Д. Г. 13, 14, 30, 77, 293, 320, 665
Лоренс Л. 331
Лосев А. Ф. 471
Лоусон Д. Г. 367, 511, 514, 548, 552
Лоуэлл Д. Р. 54, 143, 576
Лоуэлл М. 576
Лоуэлл Р. 138, 177, 547, 576—578, 618
Лоуэлл Э. 177, 477, 576
Лоуэнфелс У. 138, 603, 618
Лукач Д. 430
Лукиан 229
Луначарский А. В. 140, 296
Льюис Л. 357
Льюис С. 5, 7—10, 12—14, 16, 17, 59, 60, 144, 157, 166, 179, 248, 250, 252, 275, 281, 289, 290—292, 296, 300, 304, 313, 330, 331, 338, 340, 343—361, 366—368, 374, 387, 434, 438, 439, 443, 510, 512, 521, 536, 549, 555, 557, 560
Лэнж Д. 450

Магеллан Ф. 70
Магомед 50
Маддерн Б. 242
Маддерн Э. 239
Макграт Т. 603—604, 618
Мак-Калерс К. 6, 7, 10, 326—329, 332, 556
Маккарти Д. 551
Маккарти М. 11, 594
Маккарти Ю. 16
Мак-Кинли У. 363
Маклиш А. 366, 480, 483
Маковицкий Д. П. 139
Маколей Т. 374
Маламуд Б. 547, 590, 592, 593
Малларме С. 13, 102, 466, 468
Малькольм Э. 576, 588
Мальро А. 585
Мальц А. 303, 332, 333, 512, 549, 552, 554, 618, 620
Мамфорд Л. 598
Мане Э. 341
Манн Т. 411, 627

- Маньковская Н. Б. 620
 Марк Э. 155
 Маркес Г. 647
 Маркова В. 176
 Маркс К. 238, 268, 297, 602
 Маркхем Э. 178
 Марриэт Ф. 70
 Марти Х. 423
 Марш Д. 322
 Мастерс Э.Л. 179, 338, 344, 488
 Матисс А. 294
 Матиссен Ф.О. 15, 253, 270, 476, 551
 Маурер Г. 598, 618
 Маяковский В.В. 13, 140, 232, 251, 267, 287, 368, 489
 Мейерхольд В.Э. 368, 376, 506
 Мейлер Н. 8, 9, 320, 547, 567—568, 570, 590, 594, 595, 605, 611, 618, 642, 649, 652
 Мелвилл Г. 5, 6, 11, 14, 17, 30, 44, 51—54, 71, 84, 90, 104, 112, 114—127, 234, 235, 400, 443, 493, 585, 590, 609, 642
 Мендельсон М.О. 16, 17, 141, 232, 233, 270, 331, 333, 361, 430, 620, 642, 650
 Менкен Г. 15, 253, 350, 384, 537, 538
 Мериме П. 66
 Мерль Р. 627
 Метерлинк М. 492
 Мёрдок А. 467
 Микеланджело Б. 86
 Микоян А.И. 430
 Миллей Э. С.-В. 177, 482—483, 495, 562
 Миллер А. 5, 9, 12—14, 17, 299, 329, 330, 547, 551, 590, 605, 649, 668—677
 Миллер Г. 8, 12, 14, 157, 289, 290, 293, 304, 317—321, 329, 332, 570, 579, 613, 615
 Миллер П. 15
 Мильтон Д. 12, 22, 36, 39, 82, 121, 126, 469
 Мистраль Г. 138
 Митчелл С. 321
 Митчелл М. 11, 14, 17, 250, 321—326, 329, 332, 388
 Михайлов М.Л. 83, 88
 Михальская Н.П. 471, 476
 Модильяни А. 368
 Мойхер-Сфорим М. 591, 593
 Молотов В. 300, 674
 Момадей С. 590, 618
 Монро Г. 10, 178
 Монро М. 552, 673, 674
 Монтень М. 55
 Монтери К. 503, 504
 Монфор Г. де 215
 Мопассан Г. де 188, 192, 257
 Мор Т. 165
 Морат И. 673
 Морган Г. 447
 Морган Д.П. 606
 Морозова Т.Л. 194, 650
 Моррис У. 151
 Моррисон Т. 5, 6, 10, 545, 547, 589, 618, 651
 Мортон А.Л. 476
 Мору А. 417
 Мотылева Т.Л. 361
 Моффит Д. 512
 Моэм С. 291
 Муди У.В. 492
 Музиль Р. 627
 Мулярчик А.С. 17, 251, 432, 618—620, 627, 634, 650, 659
 Мур Д. 193
 Муссолини Б. 279, 377, 410, 419, 479
 Мэдисон Д. 158
 Мэзер И. 21
 Мэзер К. 21
 Мэзер Р. 21
 Мэлори Т. 217, 476
 Набоков (Сирин) В.В. 181, 564—566, 618, 620
 Назимова (Левентон) А. 661
 Наполеон Л.Б. 37, 549, 578
 Неделин В. 667
 Некрасов Н.А. 62
 Нексе М.А. 277, 453
 Немироф Р. 587

Неруда П. 13, 138
Несмелова О. О. 17, 620
Никербокер Д. 49
Николай II 225
Николюкин А. Н. 18, 103, 172,
173, 194, 233, 333, 407, 619
Никсон Р. 538, 607
Ницше Ф. 13, 238, 256, 317, 624
Новалис (Ф. фон Харденберг) 52,
66
Новиков В. И. 89
Норрис Ф. 9, 11, 12, 144, 145,
153—155, 213, 228, 257, 368
Норт Д. 298, 330, 331, 332

Обрадович С. 141
О'Генри (У. С. Портер) 146, 173,
291, 303, 336, 386
Одетс К. 304, 514—515, 590, 676
О'Кейси Ш. 678
О'Коннор У. 132
О'Коннор Ф. 10, 328, 332, 326
Олаф, король 81
Олби Э. 9, 13, 14, 17, 293, 328,
547, 605, 677—683
Олгрен Н. 313, 432, 590
Олджер Г. 677
Олдингтон Р. 477
Олдридж Д. 621
Олдрич Т. Б. 143
Олейник В. 172
Оленева В. 621
Олеша Ю. К. 95, 215, 431
Олсон Д. 22
О'Нил Д. 493
О'Нил У. 505
О'Нил Ю. 5, 9, 12—14, 16, 17,
157, 166, 284, 289, 292, 293, 492—
508, 515, 520, 526, 547, 590, 669
О'Нил Ю., мл. 505
Орел В. 577
Орлова Р. Д. 251, 333, 407
Оруэлл Д. 166, 319
Остин Д. 228
Оутс Д. К. 11, 547, 605, 607—609,
618, 659
О'Хара Д. 347, 556, 561, 618
Охрименко П. 341

Павлова А. П. 388
Паккард В. 598
Палиевская Ю. 269, 407
Палиевский П. 332, 407
Парин А. 479
Паркер Д. 10, 11, 291, 298, 302,
332, 425, 590
Паркер Т. 54
Паркс Р. 582
Паррингтон В. Л. 15, 18, 23, 25,
32, 161
Парчевская Б. М. 270
Паскаль Б. 122
Паунд Э. 12, 13, 138, 178, 290,
292—294, 341, 466, 468, 470,
477—481, 483, 573, 604, 613
Пауэрс М. 358
Пейдж М. 299
Пейн А. 223, 226, 227
Пейн Т. 8, 11, 30, 31, 33—36, 126,
372, 599
Перкинс М. 388
Петроний 471
Пикассо П. 294, 368, 632
Пинаев С. М. 507
Пинчон Т. 614, 615
Пиранделло Л. 678
Питерс П. 512, 513
Плавт 215
Плат С. 11, 177, 574, 618
Платон 52, 55, 165
Платонов А. П. 431
По Э. А. 5, 11, 13, 15, 18, 41, 43,
44, 46, 51, 52, 54, 87, 90—104,
106, 109, 114, 124, 177, 183, 191,
192, 238, 325, 326, 328, 336, 380,
562, 609, 642
Полдинг Д. К. 65
Полдинт Д. 48
Полевой Н. А. 77
Портер К. Э. 292, 365
Поуис Д. К. 319
Поуп А. 468
Прозоров В. В. 18, 621
Прокофьев С. С. 102, 368
Пруст М. 293, 360, 367, 387, 443,
626
Пудовкин В. И. 376

Пулитцер Д. 307
Пушкин А.С. 15, 49, 51, 66, 77,
83, 84, 94, 109, 119, 566
Пфейфер П. 418
Пфеффер К. 621
Пьюзо М. 589, 605—606, 618

Рабле Ф. 13, 68, 118, 229, 350,
509, 642
Равель М. 102
Радишев А. Н. 30, 31
Радклиф А. 42
Райс Э. 9, 292, 304, 508—512, 590
Райт Р. 6, 7, 9, 13, 16, 60, 123,
183, 255, 293, 302, 304, 313, 329,
453, 456, 531, 535—545, 547,
548, 555, 575, 585, 586, 652, 655
Райт-Ковалева Р. Я. 17, 631
Рахманинов С. В. 102
Рембо А. 13, 82, 102
Ренан Э. 387
Ренсом Д. К. 577
Ренуар О. 341
Репин И. Е. 140
Ретке Т. 574
Риббентроп И. 300, 674
Ривера Д. 368
Рид Д. 17, 18, 138, 166, 249, 281—
288, 294, 296, 301, 313, 330, 335,
363, 369, 374, 386, 387, 466, 548
Риккетс Э. 455
Ричардсон С. 42, 77
Ричардсон Х. 418
Робеспьер М. 34
Робинсон Э. А. 179—180
Робинсон Э. А. 180
Розанов В. В. 622
Розен Р. 375
Розенберг Э. 606
Розенберг Ю. 606
Ройстер С. Э. 92
Роллан Р. 271, 277, 280, 453, 492
Рольф Д. 20
Ромм А. С. 18, 233, 507, 524
Ронгонен Л. И. 89
Роренкемпер Д. 375
Рот Ф. 590, 593—594, 649
Ротенберг Т. 621

Роу К. 669
Рузвельт Т. 160, 164, 369, 606
Рузвельт Ф. 164, 271, 278, 280,
296, 300, 355, 370, 483, 512, 517,
557, 602
Русаков Г. 24
Руссо Ж. Ж. 26, 29, 41, 117, 170
Рут Э. 226
Рэй Д. 583
Рэнсом Д. К. 326

Савуренок А. К. 18, 407
Саймак С. 561
Сакко Н. 278, 292, 365, 366, 516
Сакс Г. 81
Салманова Е. М. 377, 378
Салтыков-Щедрин М. Е. 149, 229
Самойлов (Кауфман) Д. С. 431
Самохвалов Н. И. 3
Самсон 168
Санд Ж. 46, 76, 111, 130
Сароян У. 304, 315—317, 332, 333,
514, 573, 590
Сартр Ж. П. 13, 362, 402, 404, 407,
542, 627
Сверчевский К. 423
Свифт Д. 13, 49, 68, 70, 118, 229,
350, 509, 642
Селзник Д. О. 325
Селитрина Т. Л. 194
Сельвинский И. (К.) Л. 376
Сенека-мл. 468
Сент-Бев Ш. О. 30, 191
Сент-Экзюпери А. 234
Сервантес М. де 40, 543
Сергеев А. Я. 17, 470, 472, 473, 475
Сергеева Е. 545
Середенко М. 528
Сидни Ф. 24
Сильвестр Г. 419
Сильман Т. И. 16
Симанович Г. 47, 581
Сименон Ж. 97
Симмс У. Г. 325
Симонов К. М. 14, 430, 431, 554
Синклер Э. 9, 14, 60, 144, 145,
153, 165, 166, 217, 242, 271—281,
291, 292, 311, 365, 374, 548, 590

Скляр Д. 512, 513
Скотт В. 49, 66, 67, 70, 77, 78,
112, 215, 228, 230, 238
Слоним М. Л. 566
Смедли А. 10
Смирнов Б. А. 683
Смит Б. 525
Смит Д. 19, 20
Смит П. 604
Смолетт Т. Д. 70, 207, 209
Сноу Э. 550
Соловьев В. С. 622
Софокл 480
Сохряков Ю. И. 173
Спенсер Г. 13, 261, 276, 238, 256,
257, 317
Спиноза Б. 312, 624
Стайн Г. 10, 12, 193, 290, 293—
294, 341, 367, 387, 411, 588, 613
Стайрон У. 12, 326, 605, 611—613,
618, 652
Сталин И. В. 16, 279, 287, 288, 376
Сталь А. Л. Ж. де 77
Станиславский К. С. 368, 376, 506,
508, 514
Старцев А. И. 16, 18, 172, 173,
232, 233, 288, 331, 431
Стед У. 226
Стедман У. 54
Стедмен Э. 143
Стейвис Б. 618
Стейнбек Д. 5, 7—9, 12—14, 16—
18, 33, 60, 119, 123, 139, 157, 183,
250, 289, 297, 304, 329, 330, 331,
340, 360, 362, 444, 446—464, 547—
549, 555, 556, 590, 643
Стендаль (А. М. Бейль) 14, 46, 110,
192, 257, 411
Стенич В. 377
Стеннард Д. 91
Степняк-Кравчинский С. М. 225,
231—232
Стернс Г. 290
Стеффенс Л. 160, 162—164, 173,
331
Стеценко Е. А. 18, 621
Стивенс У. 482, 491
Стивенсон Э. 459

Стивенсон Р. Л. 70, 98, 102, 238,
239
Стоддарт Р. 143
Столлингс Л. 515
Стоу С. Э. 60
Стоун И. 238, 250, 251
Страсберг Л. 508, 514
Стречи У. 22
Стриндберг А. 492, 508, 678
Стронг А. Л. 299
Струнская А. 238
Стулов Ю. В. 18
Суодос Г. 330
Суодос Х. 274, 440
Сэлинджер Д. Д. 12, 14, 17, 212,
320, 388, 547, 570, 590, 628—634,
649
Сэндберг К. 7, 12, 33, 138, 166,
178, 217, 290, 292, 341, 477, 485,
488, 491, 533, 547, 549, 556, 573,
590, 668
Таггард Ж. 177
Таиров А. Я. 376, 506
Тайлер Э. 11
Тальберг И. 390
Тарбелл А. 161
Тарбелл И. 10
Твен М. (С. Л. Клеменс) 5—9, 11,
14, 17, 18, 98, 109, 115, 119, 143—
145, 148, 150, 163, 183, 186, 192,
195—233, 235, 250, 253, 291, 308,
320, 336, 343, 344, 355, 360, 368,
429, 443, 492, 531, 550, 590, 629,
631, 642
Твид У. 163, 226
Твичел Д. 201, 214, 226
Тегнер Э. 84
Тейлор Б. 143
Тейлор П. 450
Тейлор Э. 24
Тейт А. 326
Теккерей У. 46, 387
Темпл М. 187
Теннер Д. 51
Теннисон А. 660
Теркел С. 255, 594—598, 619
Тернбулл Э. Ф. 391

- Тернер Н. 612
Тимберман С. 600
Тойнби А. 374
Токвиль А. де 46, 47, 51
Толлер Э. 508
Толмачёв В. М. 18, 174, 331, 333, 407, 445
Толстой Л. Н. 8, 13—15, 57, 59, 62, 139, 145, 151, 152, 156, 228, 249, 256, 263, 274, 280, 298, 341, 360, 387, 404, 411, 421, 428, 431, 443, 506, 549, 591, 611, 622, 626
Толубеев Ю. 671
Томас О. 492
Томпсон Д. 358
Топоров В. Н. 482
Торквемада Т. 600
Торо Г. Д. 11, 44, 47, 52—54, 57—60, 88, 117, 183, 317, 370, 513, 579
Торп У. 489, 491
Трамбалл Д. 35, 36
Трамбо Д. 548, 552—554, 619
Тробел Х. 132
Троцкий Л. Д. 287, 288, 296, 314, 376, 368
Трумэн Г. 279
Трыков В. П. 476
Тугушева М. 332
Тургенев И. С. 8, 13—15, 139, 145, 151, 184, 187, 191, 192, 193, 228, 231, 298, 341, 360, 411, 428, 431, 549
Тютчев Ф. И. 566
- Уайлд О. 102
Уайлдер Т. 14, 17, 123, 302, 331, 362, 520—523, 556—557, 619
Уайт М. Б. 10, 307
Уайт Т. 95
Уатт Д. 219
Уивер Р. 126
Уилсон Э. 9, 297, 300, 304, 380, 390
Уильямс Р. 22—23
Уильямс (Ланир) Т. 5, 12—14, 17, 157, 293, 326, 505, 547, 605, 660—668, 677
Уильямс У. 659
- Уильямс У. К. 9, 138, 477, 483, 555
Уинслоу Э. 22
Уинтер Э. 299, 550
Уитли Ф. 167, 177
Уитмен У. 5, 6, 8, 9, 11, 13—15, 33, 41, 44, 47, 52—54, 57, 80, 82, 84, 87, 90, 114, 115, 119, 124, 128—141, 145, 173, 175, 177, 178, 191, 238, 251, 284, 317, 355, 363, 443, 444, 481, 483, 485, 531, 550, 562, 578, 579, 604, 668, 684, 532, 533
Уитни Э. 219
Уиттиер Д. Г. 54, 60, 88, 143
Уитфилд Д. М. 169
Унтерман Э. 243
Уокер М. 545
Уокер Э. 11, 545
Уоллстайн Р. 463
Уорд А. 531
Уорнер Ч. Д. 201, 202
Уоррен Р. П. 7, 17, 112, 252, 270, 326, 329, 362, 556—559, 577, 619
Уортон Э. 10, 144, 146—147
Урнов Д. 194, 619
Урнова М. 194
Успенский Г. И. 149
Уэсли Д. 512, 513
Уэллман Ф. 235
Уэллс Г. 13, 102, 165, 271, 360, 548, 562
Уэлш М. 418
Уэст Н. 618
Уэстон Д. Л. 471
- Фадеев А. А. 376
Файнгар А. 618
Фаррелл Д. 7, 157, 255, 292, 300, 304, 313—314, 329, 368, 589
Фаст Г. 16, 35, 590, 599—601, 619
Феогнид 82, 134
Ферлингетти Л. 581
Филдинг М. 254
Филдинг Г. 40, 70, 77, 207, 209, 229
Филлипс Д. Г. 161
Финкельштейн И. Л. 432
Фитч К. 492

Фицджеральд Ф.С. 5, 7, 8, 12, 14,
17, 18, 119, 142, 144, 181, 289,
290, 292, 294, 304, 331, 334, 362,
364, 366, 374, 379—391, 411, 444,
521, 561
Фленеген Х. 512
Флинт Д. 161
Флобер Г. 8, 12, 14, 46, 107, 110,
188, 190, 192, 213, 257, 340, 387,
404, 411
Фогельвейде В. фон дер 81
Фолкнер У. 5—9, 12—14, 16—18,
77, 98, 113, 123, 142, 144, 157,
181, 183, 193, 212, 232, 252, 289,
290, 292, 293, 296, 304, 323, 325,
326, 328, 329, 331, 334, 341, 360,
362, 364, 368, 373, 374, 392—407,
414, 428, 434, 444, 446, 456, 521,
549, 555, 562, 585, 588, 590, 611,
613, 626, 631, 643, 668
Фонер Ф. 18, 165, 231, 250
Форд Д. 370, 454, 550
Форд М. Ф. 417
Фостер У.З. 370
Фрадкин И. 82
Франклин Б. 8, 11, 18, 25—33,
35, 41, 44, 126, 163
Франс А. 220
Фрейд З. 13, 257, 268, 293, 297,
317, 340, 360, 499, 501, 606, 653
Френо Ф. 37—39, 40, 41
Фридштейн Ю. 507
Фримен Д. 297
Фриш М. 647
Фрост Р. 7, 12, 14, 177, 178, 290,
292, 477, 480, 485—487, 488, 491,
555, 573, 668
Фрэнк У. 292, 297, 299, 300, 302,
304, 310—313, 332, 340, 590, 594
Фуллер М. 10, 53, 111
Фут С. 60
Фуэнтес Н. 432

Хайдеггер М. 624
Хаксли Д.С. 256
Халпер А. 300
Харрингтон М. 300
Харрис Дж. Ч. 169

Хассан И. 621, 667
Хау И. 540
Хеггер Г. 358
Хей Д. 159, 226
Хейвуд У.Д. 369
Хейз Р. 158
Хейзен А. 519
Хейли А. 587—588
Хейс Р. 525, 529
Хеллер Д. 547, 572—573, 590,
592, 611, 614, 619, 642
Хеллман Л. 9—13, 17, 298, 508,
517—520, 523, 549, 590
Хемингуэй Э. 5, 8, 9, 12—14, 16,
17, 77, 119, 123, 142, 144—146,
156—157, 173, 181, 183, 193,
212—214, 234, 250, 252, 289,
290, 292—294, 296—298, 300,
302, 304, 313, 320, 329, 330, 331,
334, 338, 341, 360, 362, 364, 366,
370, 374, 380, 384, 388, 393, 402,
403, 408—434, 444, 446, 456, 480,
521, 548, 552, 555, 566, 567, 586,
588, 613, 626, 628, 629, 643, 668
Хербст Д. 10, 301, 365
Херси Д. 548—550, 573, 619
Херст Ф. 386
Хиггинсон Т. 175—176
Хикерсон Г. 516
Хикмет Н. 138
Хикс Г. 288, 300, 330, 370
Хилл Д. 166, 173
Хинкис В.А. 17
Хлебников В. (В.В.) 140
Ховард С. 508
Холмс О. 56, 143
Хортон Д.М. 168—169
Хотчнер А. 432
Хоукс Д. 616
Хоуэллс У.Д. 7—9, 11, 13, 143—
146, 150—153, 156, 166, 169, 171,
173, 191, 193, 194, 197, 200, 217,
228, 231, 244, 253, 311, 320, 492
Христос, Иисус 21, 23, 87, 168,
457, 471, 472, 521
Хьюз Л. 6, 138, 172, 292, 298,
299, 330, 484, 525—534, 547,
549, 551, 556, 575, 585, 651

Хьюз, Льюис 22
Хьюз Т. 574
Хьюм Т. Э. 466, 477
Хэнди У. 532
Хэнсберри Л. 255, 545, 555, 586—
587

Цезарь Ю. 556
Цицерон 556

Чайковский П. И. 283
Чаннинг У. Э. 53
Чапек К. 453
Чаплин Ч. 331, 505
Чейни У. 235
Чемберлен У. 299
Чернышевский Н. Г. 62
Черчиль У. 271
Чеснатт Ч. У. 171, 172, 526
Чехов А. П. 8, 13, 145, 225, 298,
315, 341, 350, 417, 431, 492, 506,
520, 549, 593, 669, 678
Чивер Д. 9, 556, 559—561, 619
Чосер Д. 82, 610
Чуковский К. И. 15, 87, 133—136,
140, 141, 232

Шагал М. 368
Шаплен Ж. 220
Шарапова А. 36, 39
Шатобриан Ф. Р. 66, 84, 117
Шаховской А. А. 77
Шварц Д. 590, 626
Шейнкер В. Н. 79
Шекли Р. 561
Шекспир У. 8, 12, 82, 124, 126,
190, 215, 238, 404, 428, 435, 443,
468, 469, 473, 506, 516, 586, 662,
678
Шелли П. Б. 12, 46, 94, 121, 130,
185
Шеллинг Ф. В. Й. 52, 130
Шенеб С. 253
Шервуд Р. 508, 516—517
Шерешевская М. 194
Шиллер Ф. 130, 220, 516
Шлегель Ф. 94

Шолом-Алейхем (Ш. Н. Рабино-
вич) 591, 593
Шолохов М. А. 431, 566
Шопенгауэр А. 256
Шорер М. 359, 360
Шостакович Д. Д. 490, 549
Шоу Б. 13, 165, 195, 220, 271,
272, 360, 467, 492, 676
Шоу И. 250, 514, 548, 568—570,
590, 619
Шпак В. 618
Шпенглер О. 317, 474
Шрайбер И. 554
Шульберг Б. 380

Эдвардс Д. 26
Эдуард VI 215, 216
Эйзенхауэр Д. 380, 459, 624
Эйзенштейн С. 267, 271, 281,
287, 368, 376,
Эйнштейн А. 271, 293
Эйснер А. 430
Эйшискина Н. 676
Элиот Т. С. 12—14, 138, 178, 181,
238, 289, 290, 293, 368, 387, 465—
477, 480, 481, 483, 536, 555, 577,
613, 681
Эллингтон Д. 525
Эллисон Р. 6, 123, 545, 584—586
Элюар П. 138
Эмерсон Р. У. 29, 44, 52—58, 60,
111, 115, 117, 128, 130, 181, 191,
318, 355, 510, 513
Энгельс Ф. 238
Эппель А. 25
Эразм Роттердамский 350
Эренбург И. 430, 431
Эсхил 13, 502, 506

Ювенал 229
Юм Д. 29
Юнг К. Г. 293
Юркенене И. И. 534

Яков II 21
Яковлев Н. Н. 617
Янг Д. 528

От автора	3
Введение. Литература США: проблемы, уроки, итоги	5
Четыре века истории: национальная самобытность	5
Литературный процесс: периодизация	11
По обе стороны Атлантики: диалог литератур	12
Американские писатели: русский взгляд	15
Часть первая. Историко-литературный процесс от первых поселений до Гражданской войны (1600—1865 гг.)	19
Обзорная глава	19
Колонии в XVII в.: заря национальной литературы	19
Раннее Просвещение: феномен Франклина	25
Зрелое Просвещение: публицистика	
Джефферсона и Пейна	30
На исходе XVIII в.: становление поэзии	35
Зарождение художественной прозы: Чарлз Брокден Браун	39
Ранний романтизм: время надежд	43
Вашингтон Ирвинг: возвращение Рип Ван Винкля	48
Поздний романтизм: время испытаний	51
Ральф Уолдо Эмерсон: к высотам духа	55
Генри Торо: одинокий революционер	57
Бичер-Стоу: хижина, простоявшая полтора столетия	60
Глава I. Фенимор Купер: тропами Натти Бампо	64
Раннее творчество: роман «Шпион»	64
1830—1840-е годы: Купер в споре с Америкой	68
«Морские» романы: «Лоцман»	70
Пенталогия о Кожаном Чулке: замысел, структура, главный герой	71
«Последний из могикиан»: Соколиный Глаз спешит на помощь	74
Значение Купера: воспитатель мужества и чести	76
Глава II. Генри Уодсворт Лонгфелло: смерть и бессмертие	
Гайаваты	80
Лирика Лонгфелло: на пути к «Гайавате»	80
«Песнь о Гайавате»: главная книга Лонгфелло	84
После «Гайаваты»: классик при жизни	86
Глава III. Эдгар Аллан По: трагедия гения	90
Биография: драма одной жизни	90

Эстетика: философия творчества	93
Прозаик: краски романтической новеллы	95
Поэт: любовь, красота, смерть	99
Предтеча символизма: живое наследие	101
Глава IV. Натаниел Готорн: падение и слава Эстер Принн	104
Мир Готорна: моральная основа бытия	105
«Алая буква»: трагический «треугольник»	108
Поэтика «Алой буквы»: готорнианский стиль	110
Глава V. Герман Мелвилл: смертельный бой с Моби Диком	114
Ранний Мелвилл: дорога к «Моби Дик»	114
«Моби Дик»: архитектоника	119
«Моби Дик»: поэтика	124
После «Моби Дика»: поздний Мелвилл	125
Глава VI. Уолт Уитмен: «Слышу, поет Америка»	128
Жизненный путь: «добрый седой поэт»	129
«Листья травы»: певец единения людей	132
Поэтический мир: открытия Уитмена	134
Устремленный в будущее: Уитмен и поэзия XX века	138
«Русский» Уитмен: «смелый и оригинальный поэт»	139
Часть вторая. Историко-литературный процесс от окончания Гражданской до завершения Первой мировой войны (1865—1918 гг.)	142
Обзорная глава	142
Исход века: становление реализма	143
Брет Гарт: писатель одной темы	147
Уильям Дин Хоуэллс: «декан американской литературы»	150
Натурализм: Хамлин Гарленд, Фрэнк Норрис, Стивен Крейн	153
Генри Адамс: воспитание писателя	157
«Разгребатели грязи»: одиссея Линкольна Стеффенса	160
Радикальная традиция: последняя утопия	164
Литература черных американцев: трудный процесс становления	167
Глава VII. Эмили Дикинсон: отшельница из Амхерста	175
Из безвестности к славе: странная судьба	175
«Письмо мое Миру»: безответное послание	176
После Дикинсон: «Поэтический ренессанс»	177
Глава VIII. Генри Джеймс: добровольный экспатриант	181
Первые шаги в литературе: американец за границей	181
Повести: два шедевра	183
Романы: «Женский портрет»	186
Последнее двадцатилетие: поздняя манера	190
Теоретик и критик: уроки мастера	191
Глава IX. Марк Твен: смех и слезы юмориста	195
Путь в большую литературу: от Сэма Клеменса к Марку Твену	195
В начале 1870-х: социальная тема	201
Автобиографическая трилогия: «эпос детства»	205
«Приключения Гекльберри Финна»: книга, из которой «вышла вся американская литература»	209

Путешествие в прошлое: история и современность	214
Поздний Твен: от юмора к сатире	220
Твен-художник: «король смеха»	227
Твен и XX век: судьба наследия, споры в критике	230
Глава X. Джек Лондон: реализм, одухотворенный романтикой	234
«Человек, сделавший себя»: рождение писателя	234
Новеллистика: пафос мужества	239
Джек Лондон — социалист: «Железная пята»	241
«Мартин Иден»: судьба писателя	244
Поздний Лондон: драма писателя	247
Глава XI. Теодор Драйзер: тяжелая поступь правдоискателя	252
Первые ступени: «газетные дни»	253
«Сестра Керри»: две жизни, две судьбы	257
«Трилогия желаний»: анатомия успеха	260
«Американская трагедия»: преступление и наказание Клайда Гриффитса	262
Послекризисные годы: «логика жизни»	267
Глава XII. Эптон Синклер: американский бунтарь	271
Многотомное наследие: «писатель с социальным уклоном»	271
«Джунгли»: «роман-бомба»	272
1920-е годы: на подъеме	276
Последние десятилетия: эпопея о Лэнни Бадде	278
Глава XIII. Джон Рид: десять дней одного века	282
По дорогам мира: от Портленда до Петрограда	282
«Десять дней, которые потрясли мир»: «сгусток истории»	285
Наследие Рида: трудная судьба	287
Часть третья. Историко-литературный процесс между двумя мировыми войнами (1918—1940 гг.)	289
Обзорная глава	289
1920-е годы: «великое десятилетие»	289
1930-е годы: «красное десятилетие»	296
«Забывшие люди»: реальность «другой Америки»	300
Эрскин Колдуэлл: трагедии «глухого Юга»	304
Перл Бак: «Наводить мосты между людьми»	307
Уолдо Фрэнк: смерть и рождение героя	310
Джеймс Фаррелл: «в вакууме бездуховности»	313
Уильям Сароян: необходимость доброты	315
Генри Миллер: писатель в «запретной зоне»	317
«Унесенные ветром»: роман, не подвластный времени	321
«Южная школа»: живая традиция	325
Наследие «красных тридцатых»: «за» и «против»	329
Глава XIV. Шервуд Андерсон: становление «новой прозы»	334
Ранний этап: накопление мастерства	334
«Уайнсбург, Огайо»: книга о «людях-гротесках»	335
Последнее десятилетие: «По ту сторону желания»	338
Мир Андерсона: трагизм повседневности	340
Глава XV. Синклер Льюис: «рассерженный американец»	343
«Главная улица» и «Бэббит»: рождение «династии»	343

«Эроусмит»: любимый роман Льюиса	347
Нобелевский лауреат:	
«страх Америки перед литературой»	350
1930-е годы: против фашизма	353
1940-е годы: новые проблемы	355
Америка Синклера Льюиса: эстетика, метод, стиль	358
Глава XVI. Джон Дос Пассос: горизонты экспериментального романа	362
Ранние книги: эхо войны	362
«Манхэттен»: «коллективный роман»	366
Трилогия «США»: панорама эпохи	368
1930-е годы: писатель вызов времени	369
Последние десятилетия: «американское кредо»	371
Художественный метод: «романы-репортажи»	374
Русская судьба Дос Пассоса: второе рождение	375
Глава XVII. Френсис Скотт Фицджеральд: «второе зрение» писателя	379
«По эту сторону рая»: «все боги умерли»	379
В начале 1920-х: певец «века джаза»	382
«Великий Гэтсби»: гибель мечты	385
Трагедия писателя: американский вариант	388
Глава XVIII. Уильям Фолкнер: драмы и люди Йокнепатофы	392
«Шум и ярость»: судьба семейства Компсонов	392
Йокнепатофа: «почтовая марка родной страны»	396
Повесть «Медведь»: воспитание Айка Маккаслена	400
Трилогия о Сноупсах: завершение саги	401
Америка Фолкнера: герои, философия, поэтика	403
Глава XIX. Эрнест Хемингуэй: «простая честная проза о человеке»	408
Становление художника: от Оук-Парка до Парижа	409
«И восходит солнце»: «потерянное поколение» и его герои	412
«Прощай, оружие!»: заря мировой славы	414
Годы в Ки Уэсте: время исканий	418
Испания: «момент истины»	419
«По ком звонит колокол»: «я един со всем Человечеством...»	421
Кубинские годы: недолгое счастье старика Сантьяго	425
Кредо мэтра: «все о себе в своих книгах»	427
Архив, публикации, критика: Хемингуэй продолжается	429
Глава XX. Томас Вулф: в поисках Америки	434
Тетралогия: «биение могучего сердца Америки»	434
«Домой возврата нет»: художественное завещание Вулфа	437
Повесть «Паутина земли»: монологи Элизы Гант	442
Поэтика Вулфа: «окно, распахнутое во все времена»	443
Глава XXI. Джон Стейнбек: щедрая палитра романиста	446
1930-е годы: «поэт обездоленных»	446
«Гроздь гнева»: «страна Джона Стейнбека»	450
1940-е годы: новые горизонты	454
Поздний Стейнбек: писатель в меняющемся мире	458
Стейнбек-художник: «сигнальные стяги надежды и вдохновения»	461

Глава XXII. Томас Стернз Элиот: реальность и мифы «Бесплодной земли»	465
Вехи биографии: мэтр модернизма	465
Критик и теоретик: «Традиция и индивидуальный талант»	467
Поэт: от «Пруфрока» к «Полым людям»	469
Поздний Элиот: в ореоле славы	474
Глава XXIII. Поэзия межвоенных лет: от Паунда до Сэндберга	477
Многоголосье поэтического слова: новые течения и школы	477
Роберт Фрост: мудрость простоты	485
Карл Сэндберг: «я — народ»	488
Глава XXIV. Юджин О'Нил: «отец американской драмы»	492
Первые шаги: О'Нил и движение «малых театров»	493
Обретение зрелости: «За горизонтом»	495
Время шедевров: высокая трагедия современности	497
От 1920-х к 1930-м: новый творческий этап	500
Поздний О'Нил: долгое путешествие в ночь	502
Художник-новатор: «театр творческого воображения»	505
Глава XXV. Драма межвоенных лет: от Райса до Уайлдера	508
Элмер Райс: пионер антифашистской темы	508
«Ангажированная» драма: «театр — это оружие»	511
Клиффорд Одетс: голос эпохи	514
История в зеркале драмы: М.Андерсон, Р.Шервуд	515
Лилиан Хеллман: «я — писатель-моралист»	517
«Наш городок» Уайлдера: вечные первоначала жизни	520
Глава XXVI. Ленгстон Хьюз: «бард Гарлема»	525
«Гарлемский Ренессанс»: первые сборники Хьюза	525
От 1930-х к 1960-м: поэтическая летопись «черной Америки»	528
«Голос Гарлема»: монологи Джесси Симпла	530
Поэтика Хьюза: негритянский фольклор и традиция Уитмена	531
Глава XXVII. Ричард Райт: «показать неграм самих себя»	535
Новое поколение «черной Америки»: «Дети дяди Тома»	535
«Сын Америки»: преступление и наказание	
Биггера Томаса	537
Парижские годы Райта: прерванный полет	540
Часть четвертая. Историко-литературный процесс от Второй мировой войны до исхода тысячелетия (1940—2000 гг.)	546
Обзорная глава	546
Писатели и война: музы, которые не молчали	547
«Холодная война» и маккартизм: «время негодяев»	551
Закат ветеранов: смена поколений	555
Американские годы Набокова: «Лолита»	564
«Военный» роман: разные грани батальной прозы	566
Голоса поэтов: от Берримена до Лоуэлла	573
«Битничество» и литература: предвестие «бурных шестидесятых»	578
Под знаком «негритянской революции»: литература черных (1960—1980-е)	582

Такие разные американцы: этнический компонент	589
Художественно-документальные жанры: «Работа»	
Стадса Теркела	594
Угасание радикальной традиции: последние из могикиан	598
Тенденции современной литературы:	
роман на исходе XX века	605
Литература постмодернизма: мир как хаос	613
Глава XXVIII. Сол Беллоу: одинокий интеллеktуал	
в бездуховном мире	622
Обретение героя: «Неприкаянный человек»	
и «Приключения Оги Марча»	622
«Герцог»: философско-психологический роман	624
Поздний Беллоу: новые вершины интеллектуальной прозы	625
Глава XXIX. Дж.Д.Сэлинджер: наш друг Холден Колфилд	628
Военное поколение	628
«Над пропастью во ржи»: мир глазами подростка	629
Малая проза: писатель-невидимка	632
Глава XXX. Курт Воннегут: абсурд реального и реальность абсурда	635
Ранние романы: парадоксы технического рая	635
«Бойня номер пять»: проклятье войне	638
Поэтика Воннегута: сигналы бедствия	640
Глава XXXI. Джон Апдайк: «как и чем живут американцы»	643
Тетралогия о Кролике: вехи одной жизни	643
«Кентавр»: реальность и миф	647
После «Кентавра»: книги последних десятилетий	648
Глава XXXII. Джеймс Болдуин: в «другой стране»	651
Романист: «закрытая территория» Болдуина	651
Публицист: голос «негритянской революции»	656
«Если Бийл-стрит могла бы заговорить»: гарлемская история	657
Глава XXXIII. Теннесси Уильямс: «Театр и я находим друг друга»	660
Трудность мастерства: «Стеклянный зверинец»	660
«Трамвай “Желание”» и «Кошка на раскаленной крыше»: два шедевра Уильямса	663
«Пластический театр»: теория и практика	665
Глава XXXIV. Артур Миллер: пространство социальной драмы	668
Кредо драматурга: «врожденная ценность человеческой личности»	668
«Смерть коммивояжера»: утраченные иллюзии	671
Пьесы 1950-х годов: суровые испытания	672
«После грехопадения»: исповедальная монодрама	673
Поздний Миллер: «в ответе за все зло мира»	674
Глава XXXV. Эдвард Олби: «Необычное. Невероятное.	
Неожиданное»	677
«Что случилось в зоопарке»: люди в клетках одиночества	677
«Не боюсь Вирджинии Вулф»: правда и иллюзия	680
Художественная философия Олби: между абсурдизмом	
и реализмом	682
Именной указатель	684

Учебное издание

Гиленсон Борис Александрович
История литературы США
Учебное пособие

Редактор *А. В. Бездидько*
Ответственный редактор *Т. В. Козьмина*
Технический редактор *О. С. Александрова*
Компьютерная верстка: *Р. Ю. Волкова*
Корректоры *О. В. Куликова, Е. В. Кудряшова*

Изд. № А-225-И1. Подписано в печать 31.07.2003. Формат 60 × 90/16.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Бумага тип. № 2. Усл. печ. л. 44,0.
Тираж 30000 экз. (1-й завод 1—7000 экз.). Заказ № 269.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия».
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.003903.06.03 от 05.06.20
117342, Москва, ул. Бутлерова, 176, к. 223. Тел./факс: (095)334-8337, 330-1092.

Отпечатано на ОАО ПП «Наш Современник»
445043, г. Тольятти, Южное шоссе, 30.



Гиленсон Борис Александрович – доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, член-корреспондент Международной академии гуманизации образования (МАГО), академик Международной академии информатизации (МАИ). Специалист в области зарубежной, прежде всего американской, литературы. Автор более 750 печатных работ – монографий, учебников и учебных пособий, антологий, статей и т. д. Среди них книги: «Америка Синклера Льюиса», «Джон Рид», «Социалистическая традиция в литературе США», «В поисках "другой Америки"», «Эрнест Хемингуэй» и др.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США

ISBN 5-7695-0956-2



9 785769 150956 8

