

≡ ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США



*Институт мировой литературы
им. А.М.Горького
Российской Академии Наук*

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США

Редакционная коллегия:

Я.Н.Засурский (*главный редактор издания*)

М.М.Корсичева (*зам. главного редактора*)

Е.А.Стеценко

ИМЛИ РАН, «Наследие»
Москва, 2000

*Институт мировой литературы
им. А.М.Горького
Российской Академии Наук*

Литература середины XIX в. (поздний романтизм)

Том III

Редакционная коллегия III тома:
Е.А.Стеценко (отв. редактор)
М.М.Корсунсва, А.Ф.Кофман,
М.В.Тлостанова (уч. секретарь)

ИМЛИ РАН, «Наследие»
Москва, 2000

Утверждено на Ученом Совете ИМЛИ

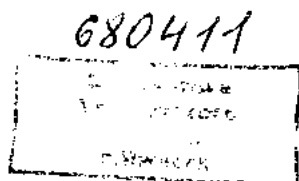
Рецензенты:

П. В. Балдицын, А. П. Саруханян

Третий том "Литература середины XIX в. (поздний романтизм)" посвящен одному из самых ярких периодов американской культуры, связанному с формированием национальной литературы и новым этапом развития романтизма. В книге рассматриваются особенности позднего американского романтизма, представленного творчеством таких крупнейших художников, как Н. Готорн, Г. Мелвилл, Э. По, Г. У. Лонгфелло, ставших фигурами мирового масштаба. Выявляются закономерности развития прозы, поэзии и драмы этого периода. Особое внимание уделяется этническим пробам — литературе афро-американцев и индейцев. Художественные явления прослеживаются в тесной связи с общественно-историческими процессами — антирабовладельческим движением и Гражданской войной.

*Работа выполнена и издана
при финансовой поддержке
Российского Гуманитарного Научного Фонда*

*Исследовательский проект — 94-06-19644
Издательский проект — 98-04-16059*



ВВЕДЕНИЕ

Третий том "Истории литературы США" охватывает середину XIX в. — чрезвычайно плодотворный период для национальной словесности, связанный с поздним романтизмом и справедливо названный выдающимся американским исследователем Ф.О.Маттисеном "американским Ренессансом". Он представлен такими значительными именами, как Эдгар По, Г.У.Лонгфелло и Дж.Г.Уиттьер — в поэзии и Натаниэль Готорн и Герман Мелвилл — в прозе. Как правило, американские историки литературы рассматривают творчество большинства из названных художников в одной обойме с трансценденталистами и рядом с поэзией У.Уитмена. Мы же отступили от традиционной структуры анализа американского романтизма, несколько подняв нижнюю границу — включив трансценденталистов во второй том — и снизив временную планку — перенеся Уитмена в четвертый том.

Подобное построение тома, сосредоточенного на художественных явлениях позднего романтизма, как нам кажется, позволяет увидеть динамизм и драматичность развития американской литературы середины столетия. Эта литература многопланова и многослойна, в ней получили развитие многие плодотворные художественные тенденции. Те явления, которые лишь обозначились в начале века, в 20–30-е годы, в прозе и поэзии позднего романтизма приобрели развитые, законченные формы. В рамках романтического мировоззрения осмысливались новые процессы, идущие в американском обществе; при углубленном внимании к проблемам морали формировались представления о высоких общечеловеческих ценностях. На протяжении нескольких десятилетий менялись литературные приоритеты. На смену остросюжетным, насыщенным захватывающими коллизиями историческим повествованиям Купера приходят отмеченные глубоким психологизмом и философским содержанием произведения По, Готорна и Мелвилла. Однако в годы Гражданской войны эти авторы уже не играли ведущей роли в литературной жизни США. С середины 50-х годов на первый план выходит аболиционистская литература.

Динамизм проявился не только в быстром изменении репутаций писателей, но и в развитии литературы в целом. Это прежде всего относится к такой специфической черте национальной словесности, как регионализм. Кроме литературы традиционных

культурных регионов — Новой Англии, Средних Штатов и Юга, в результате все более глубокого продвижения фронта на запад постепенно складываются новые литературные регионы. В недрах фольклора пионеров-первопроходцев — лесорубов, лоцманов, золотоискателей — формируется важная, отмеченная сугубо американскими чертами литературная традиция, представленная творчеством юмористов, газетным рассказом, выступлениями заезжих лекторов, которые нередко использовали маску бывалого человека, рассказывающего о покорении новых земель, сближая устные и письменные формы.

Динамичность культурных процессов в середине века была обусловлена и острой борьбой вокруг проблемы рабства, которая разделила страну и общество на два лагеря и обнажила конфликт между индустриальным Севером и рабовладельческим Югом не только в политической, но и культурной сфере. Многие известные писатели были тесно связаны с антирабовладельческим движением. Прославились своими выступлениями против рабства Лонгфелло, Уиттгер и Брайант, произведения которых вызвали горячий отклик как в среде единомышленников в США, так и в Европе, где широко переводились поэзия, проза, а также ораторские выступления аболиционистов. Их позиция была особенно близка литераторам России, в которой нарастало движение за отмену крепостного права.

Большую известность получил роман Гарриет Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» — один из первых бестселлеров в мировой литературе, обошедший в переводах практически все страны Европы и привлечший внимание широких слоев к судьбе черных рабов в Америке. Впервые в литературе проблема рабства была осмыслена так глубоко и впечатляюще. Можно говорить о сильных и слабых сторонах этого романа, но его художественные несовершенства компенсировались остротой общественного и этического звучания, высоким гуманистическим пафосом. Отражая определенные общественные настроения, он стал в известном смысле родоначальником социально ангажированной литературы, остро реагирующей на кризисные явления жизни общества. Не многие последователи Бичер-Стоу, даже более искушенные в литературном творчестве, могли сравняться с ней по эффективности воздействия на развитие истории. Оставаясь в рамках романтических представлений о мире, писательница была близка и к просветительским идеалам. Сила и пафос книги заключались в драматическом изображении страданий чернокожих рабов, вызывавшем глубокое сочувствие у читателей, даже мало знакомых с реалиями Юга. А сама книга звучала как боевой призыв. В дальнейшей традиции Бичер-Стоу были продолжены в творчестве писателей, проявлявших особую чуткость к социальным аспектам аме-

риканского бытия, в том числе в работах журналистов — так называемых “разгребателей грязи” — на рубеже XIX и XX веков и во многих обличительных романах XX в.

В условиях раскола нации, приведшего к Гражданской войне, которой завершается рассматриваемый в данном томе период, американская национальная литература представляла собой довольно сложную, неоднозначную и пеструю картину. Наряду с воинствующей аболиционистской поэзией и фольклорной стихией фронта существовала коренным образом от них отличавшаяся поэтическая “бостонская школа”, ориентированная на каноны английской литературы. Но вершиной “американского Ренессанса” стало творчество наиболее талантливых его представителей, сумевших подняться над злобой дня и выйти на философский уровень в осмыслении проблем национальной жизни. Они создали непреходящие художественные ценности, которые вошли в сокровищницу отечественной и мировой литературы и оказали существенное влияние на развитие эстетического сознания последующих эпох.

Яркой фигурой в поэзии этого периода является Г.У. Лонгфелло, обратившийся к европейскому и индейскому фольклору. Его поэма “Песнь о Гайавате”, принеся автору мировую славу, к каким бы истокам мы ее ни возводили, индейским или угро-финским (традициям “Калевалы”), безусловно стала памятником индейской культуре и признанием важности аборигенного культурного слоя в американском культурном наследии.

Однако высшим взлетом для американской поэзии позднего романтизма, бесспорно, оказалось творчество Эдгара По, поэта и прозаика. Судьба его наследия своеобразна. В Европе он прославился прежде всего как поэт, осуществивший прорыв в глубинные сферы сознания, создавший новые эстетические формы, отмеченные особой метафоричностью, и открывший широкие горизонты для французских и русских поэтов. Однако в Америке его поэзия практически не нашла продолжателей, хотя в свое время многие его стихи оказывали на читающую публику завораживающее воздействие. В то же время проза По стала образцом для многих современников и определила существенные особенности развития прозаического повествования в США. Именно от По, автора своеобразных готических рассказов, оригинальных моделей остросюжетного, занимательного, в том числе и детективного рассказа, идет традиция национальной новеллистики, которая жива и поныне. Блестящий мастер детектива, По оказался ориентиром не только для массовой литературы — его влияние простиралось значительно дальше и определило создание новых жанров остросюжетной беллетристики как в Америке, так и в последующей европейской литературе.]

Иную повествовательную школу в американской новеллистике представлял Натаниэль Готорн, которого волновали глубинные процессы, происходившие в Америке и затрагивавшие основы национального характера и человеческой личности. В творчестве Готорна, в его знаменитом романе “Алая буква” виден бунт против пуританской нетерпимости и стремление отстаивать интеллектуальную и этическую независимость человека от диктата церкви, провозглашенную трансценденталистами, которые сохраняли при этом веру в божественное начало.

Глубоким художником-мыслителем проявил себя Герман Мелвилл. Не понятый современниками, он был почти забыт к концу XIX в., но в XX в. превратился во всемирно значимую литературную величину. Его раннее творчество соответствовало основной направленности романтического восприятия мира, открыв для американцев в романах “Тайпи” и “Ому” мир не испорченных цивилизацией полинезийцев. Но в зрелом творчестве, прежде всего в своем шедевре — романе “Моби Дик”, Мелвилл вышел за рамки современной ему литературной эпохи и намного опередил ее, из-за чего интерес к его наследию не угасает и сегодня. В своей масштабной книге Мелвилл сумел по-новому осмыслить “американскую мечту”, прозрев в ней трагические стороны. Писатель затронул также проблемы судьбы маленького человека в динамично развивающейся стране. Некоторые его образы, например писец Бартльби, сродни героям Диккенса и Гоголя. Мелвилл интуитивно видел новые конфликты, которые нарождались в промышленной Америке, и это сближало его с европейскими современниками-реалистами.

Поздний американский романтизм хронологически совпал со взлетом европейского реализма и несомненно имел с ним немало точек соприкосновения. Элементы нового метода прослеживаются у многих писателей-романтиков, подобно тому как, например, в творчестве Гоголя, Диккенса, Достоевского присутствуют романтические черты. Особенно очевидны реалистические тенденции в литературе Гражданской войны, столкнувшейся с необходимостью адекватного освещения новых сторон социального бытия и человеческой натуры. Этим процессам в томе отведена отдельная глава.

Связи между американской и европейской, прежде всего английской, литературой всегда оставались тесными. Достаточно сослаться на произведения таких мастеров, как По, Мелвилл, Лонгфелло. Не случайно впоследствии на творчество Готорна опирался Генри Джеймс, один из родоначальников американской реалистической школы, затем переехавший в Англию, где его прозу часто относят к английской литературе.

Особое внимание в томе уделено развитию литературы коренных обитателей Америки — индейцев, а также афро-американцев, творчество которых в предшествующих отечественных исследованиях по истории литературы США не получило должного внимания, а в трудах американских ученых зачастую и вообще игнорировалось. В томе также освещается развитие литературной критики и драмы этого периода. Во всех его разделах прослеживается, как в смене литературных форм и тенденций, во взаимодействии различных течений середины века осуществлялся тот сдвиг, который привел к рождению национальной литературной традиции, наиболее полно проявившейся в творчестве Марка Твена и Уолта Уитмена.

ПОЗДНИЙ АМЕРИКАНСКИЙ РОМАНТИЗМ

Американский романтизм, сыгравший ведущую роль в становлении национального своеобразия литературы США, имел долгую, насыщенную художественными достижениями историю, в процессе которой он эволюционировал и приобретал новые эстетические качества. Обычно принято разделять американский романтизм на два этапа, обусловленных как динамикой социально-культурного развития в стране, так и внутренней противоречивостью самого романтического мировидения. Разумеется, разделение это условно и не имеет четкой временной границы — речь может идти о тех или иных тенденциях, преобладающих в разные десятилетия XIX в. С уходом в прошлое колониальной эпохи и оживлением экономической и общественной ситуации в начале столетия доминантами национальной жизни стали воодушевленность, энергичность, свободолюбие, оптимизм и порожденная небывалыми возможностями утопичность устремлений. Приток новых иммигрантов, бурное освоение западных территорий, предпринимательский и промышленный бум создали благоприятную атмосферу для проникновения и усвоения европейской романтической идеологии и искусства. Как писал В.Л.Паррингтон, “когда открывается безграничный простор для экономической инициативы, надежды и ожидания побуждают даже самых скучных прозаиков строить воздушные замки утопии. Разрушение старого и неподвижного, смелое, дерзновенное открытие новых миров послужило той плодородной почвой, на которой романтизм расцвел пышным цветом”¹.

Огромные пространства, бесконечно раздвигающиеся горизонты фронта, постоянное ожидание новизны порождали представления о безграничности и неисчерпаемости мира. Романтизм тяготел к новому, нетрадиционному — в этом не было недостатка в Америке, где каждый день дарил открытия, где экзотика стала повседневностью, а человек был в значительной мере свободен от устоявшихся догм и условностей. Нация длительное время находилась в состоянии подъема, выдвигая в качестве образцового американца личность с чертами героя, пионера, искателя приключений и созидателя. Его взаимоотношения с окружающей средой строились не на приспособлении, а на покорении, пре-

одолении препятствий в борьбе с обстоятельствами и природными стихиями. Человеку предоставлялась возможность реализовать свои силы, идеи и идеалы, проявить свою волю, восторжествовав над объективной данностью действительности. Американский индивидуализм, постулат “доверия к себе”, озабоченность правами человека во многом опирались на романтический культ личности. Убежденность в значимости и свободе каждого индивидуума распространялась на концепцию американской нации, обладающей своими неповторимыми чертами и специфической миссией. “Американская мечта” включала в себя и личный путь к преуспеянию, и идею “особого американского пути”.

Национальная литература 20–30-х годов, восприняв светлые стороны романтизма, была полна веры в преобразовательную деятельность свободного человека и патриотических надежд на счастливое будущее Америки. Ирвинг, Купер, Брайант, Торо, Эмерсон пытались создать литературу, выражающую дух, характер, мифологию и стремления формирующейся нации.

Романтическое мироощущение осталось в крови американцев и определило своеобразие национальной культуры в целом, но романтический период американской истории, когда казалось неопровержимым, что Америке гарантирована исключительная судьба, закончился к середине XIX в. Укрепление демократического государства, энергичное освоение фронта и рост промышленности показали не только обоснованность “американской мечты”, но и ее глубокую противоречивость. К 40-м годам вышли на поверхность те социальные конфликты, которые благодаря особым условиям американского бытия длительное время не были проявлены и осознаны. Новая цивилизация обнаружила свою хищническую сущность, покорение и освоение девственной природы стало оборачиваться ее разрушением и уничтожением, безграничная свобода предпринимательства и безудержное стремление к благосостоянию способствовали тому, что прагматизм превратился в преобладающую черту национального характера, нарушая баланс духовного мира личности. Общество, которое было создано благодаря человеческой инициативности и предприимчивости, принялось диктовать гражданам свои законы и превращалось в силу, подавляющую индивидуальность. Назревал раскол между развитым в экономическом отношении Севером и отсталым рабовладельческим Югом, над страной нависла тень гражданской войны. Все это вызвало неизбежную реакцию со стороны национальной литературы и изменило ее общую направленность и настрой. Критическое отношение к окружающему и разочарованность, намечавшиеся у ранних романтиков и ставшие очевидными лишь в позднем периоде их творчества, превратились в доминирующие признаки литературы середины века, про-

явившей “тенивые” черты романтического мировосприятия — трагизм, пессимизм, отчужденность и метафизичность.

В Европе, пережившей бурную эпоху буржуазных революций и быстрых преобразований, аналогичные социальные явления осмыслились уже в контексте реализма. Несмотря на то, что и в середине века в европейских странах продолжали творить такие крупные писатели и поэты романтического склада, как Гюго или Гейне, с 30-х годов содержание литературного процесса определяли художники-реалисты — Бальзак, Стендаль, Диккенс, Гоголь, Пушкин. В Америке же растянутость во времени, значительная смягченность и идеологическая завуалированность складывавшегося капиталистического миропорядка продлили господство романтизма, обретшего второе дыхание. Именно поздний романтизм, отразивший не подъем, а кризис национального духа, сделал литературу США своеобразной и полноправной частью мировой культуры и позволил назвать 50-е годы XIX в. “американским Ренессансом”². Творчество Готорна, Мелвилла, По, Лонгфелло стало свидетельством и показателем духовной зрелости нации, миновавшей юношескую стадию самолюбования и приобретшей склонность к трезвой самооценке и самокритике.

Тот факт, что в середине XIX в. в период угасания европейского романтизма, в Америке это течение вошло в новую стадию и переживало расцвет, можно объяснить не только особенностями исторического развития страны, но и многими иными факторами, в том числе специфическими отношениями, сложившимися между национальным романтизмом и Просвещением. В принципе, как идеологическое и художественное течение романтизм во многом был вызван к жизни разочарованием в просветительских идеалах, основанных на безграничной вере в разум и научный прогресс, на убежденности в преобладающем добром начале человеческой природы. Но в США, где Просвещение не было лишь одним из этапов социального и духовного развития нации, а пришлось на время создания национального государства, эти идеалы стали имманентными чертами национального сознания, и их судьба оказалась гораздо более сложной и продолжительной, чем в Европе. Широчайшие возможности, открывшиеся перед переселенцами на свободных землях неосвоенного континента, а также республиканское и демократическое социальное устройство способствовали укреплению идей совершенствования природы и общества, управления ходом истории и воспитания “нового Адама”. В Америке просветительский идеал долго оставался не абстрактной мечтой, не совпадающей с реальностью, а руководством к действию и частью исторической практики. Идущее от Шеллинга и Шлегеля представление о постоянной динамичности, развитии и эволюции мира, природы и человека соответствовало творчес-

кому началу американской национальной идеологии и ежечасно подтверждалось деятельностью жителей Нового Света, которые осваивали необжитые регионы, строили новое общество и были ориентированы на созидание будущего.

Культивируемые просветителями рационализм и здравый смысл закономерно превратились в черты американского характера, поскольку в Америке проводился грандиозный исторический эксперимент по практическому осуществлению философских и социальных теорий. К тому же, как раз тесная связь теории с реальностью сделала американских просветителей гораздо более трезвыми, чем их европейские единомышленники, и заставила отказаться от прекраснодушной веры в добрую основу человеческой природы. Как свидетельствуют многие высказывания "отцов-основателей", наиболее откровенных в эпистолярном жанре, они прекрасно осознавали силу зла, пороков и предрассудков, свойственных "homo sapiens".

В раннем американском романтизме можно найти множество признаков влияния Просвещения — и в трактовке событий национальной истории, и в подходах к проблемам морали, и в обращении к идеалу "естественной жизни", и в художественных приемах. Ирвинг мифологизировал героическое прошлое, с несомненной симпатией и уважением описывая тех, кто осваивал континент и строил молодое демократическое государство. Купер создал образ героя-американца, ведущего близкую к природе жизнь, исполненного всевозможных добродетелей и не испорченного пороками человеческого общества. Руссоистскими мотивами было проникнуто творчество "отшельника" Торо.

Немало почерпнули у просветителей и представители позднего американского романтизма. Мелвилл обращался к теме дикости и цивилизации в повестях о тихоокеанских островах. Тяготение к конкретному факту, точному научному знанию, рациональному осмыслению действительности проявил в своих новеллах По. Возможности создания разумного человеческого общества волновали Готорна, отразившего опыт фурийеристской коммуны в "Романе о Блайтдейле". Таким образом, тесная связь национального романтизма с просветительской идеологией замедлила и растянула процессы его развития, продлив и сделав более плавным переход от Просвещения к романтической эпохе.

Однако поздний романтизм, пришедшийся на новый этап американской истории, когда в процессе бурного освоения континента проявились реальные результаты попытки воплощения в жизнь просветительских идей, уже не имел таких связей с Просвещением, как ранний. Вера во всемогущество разума и здравого смысла подверглась критической переоценке, возобладала тяга к иррациональному. Пафос совершенствования действительности

сохранился в позднем романтизме, но приобрел иное звучание. Просветительский идеал как цель и руководство к действию вытеснялся романтическим идеалом — недостижимой мечтой. У Мелвилла, Готорна и По героические мотивы сочетались с темой трагического положения человека, пытающегося изменить враждебный мир. В отличие от ранних романтиков у этих художников стремление к достижению высоких целей и принципов дополнялось стремлением к преодолению разрыва между ними и исторической практикой. Но при всем скепсисе по отношению к возможностям кардинального изменения общества и человека никто из них до конца не отказался от просветительской веры в могущество разума, действенность демократии и мессианскую роль Америки.

Отойдя от художественной практики раннего романтизма, поздние романтики поставили под сомнение и многие постулаты трансцендентализма, в целом оказавшего на них огромное влияние и послужившего связующим звеном между разными этапами национального романтизма. Они несомненно восприняли его философскую глубину, развили идею приоритета духовного перед материальным и склонялись не к рациональному, а интуитивному познанию окружающего, но убежденность в присутствии божественного начала в природе и человеке не сопровождалась у них, как, например, у Торо, апологией “естественной жизни” и “естественного человека”. Сохраняя элементы идеализации первобытного состояния, и Мелвилл, и Готорн, и Лонгфелло уже осознавали изначальную противоречивость и порочность людей и не надеялись на облагораживающее воздействие природы. Разочарование в цивилизации и одновременно в возможности совершенствования человека не позволяло им искать выход в традиционных для романтизма мотивах бегства от человеческого общества к первобытному существованию.

Нужно сказать, что и в раннем романтизме данные мотивы имели свою специфику, отличную от традиции европейской философии и литературы, поскольку освоение американского континента и жизнь в условиях фронта были одновременно и уходом от цивилизации, и ее распространением. Поэтому, например, трактовку этой темы у Купера нельзя отнести к чисто романтическому явлению — в ней слишком много реальной конкретики, национального колорита и просветительских традиций. Хотя для изображения романтического бегства Мелвиллу пришлось отсылать своих героев за пределы Соединенных Штатов, в далекие моря и экзотические земли, не ассоциирующиеся у его читателей с повседневностью, он достаточно трезво пишет о жизни аборигенов океанских островов, возможно, и менее развращенной, чем

цивилизированное бытие, но мало пригодной для человека, воспитанного в европейской культуре.

Ранний романтизм был литературой формирующейся нации, которая осваивала свой ареал, воздвигала здание государственности и создавала собственную культуру. К концу 30-х годов XIX в. он в основном выполнил свою историческую задачу, заложив фундамент национальной словесности, определив ее тематику и художественные особенности. Поздний романтизм вышел на сцену тогда, когда, крепко став на ноги и утвердившись в качестве полноправных членов мирового сообщества, американцы смогли перейти от преимущественного познания и освоения окружающего к самопознанию и более глубокому постижению законов бытия. Кроме того, как уже отмечалось, с проявлением противоречий буржуазной цивилизации отдельный индивидуум все больше отчуждался от общества, нарушилась гармония между человеком и социумом, американский "общественный индивидуализм", имеющий ренессансные и просветительские корни и опирающийся на совпадение личных и коллективных интересов, все больше трансформировался в индивидуализм романтического типа. В этой ситуации литература неизбежно обратилась к исследованию человеческой личности, интересуясь не столько человеком социальным, сколько индивидуальным. Ю.В. Ковалев охарактеризовал зрелый этап в истории американского романтизма как "романтический гуманизм", для которого главным объектом художественного отражения стало "человеческое сознание в его интеллектуальных, нравственных и эмоциональных проявлениях"³.

Для многих американских писателей, воспринявших традиции пуританской этики, основным интерес представляли моральная сторона человеческих помыслов и поступков и возможность реализации нравственного идеала. Эти проблемы волновали и авторов просветительской эпохи, но в их книгах они сопровождались апелляцией к разуму читателя и открытым дидактизмом. Морализаторством и схематичностью, односторонностью характеров героев грешили и ранние романтики, больше сосредоточенные на общественно ориентированных и оцениваемых с точки зрения общепринятой морали действиях своих протагонистов и внешних коллизиях их судьбы, чем на внутренних противоречиях личности. У Ирвинга и Купера еще сохранялось просветительское тяготение к рационализму, ясности и "черно-белому" разделению добра и зла как в мире, так и в человеке. Ирвинг с недоверием, скепсисом и иронией относился к мистическим и готическим мотивам, а Купер был чужд трагизма и байронического неприятия современности. У поздних же романтиков, отдающих себе отчет в сложности и неповторимости сознания каждого человека, поступки и устремления многих героев не поддаются логическому объ-

яснению и вызваны иррациональными сторонами мироздания и человеческой натуры. Интуиция, чувство, подсознательное побуждение и воображение, потеснив рассудок и превратившийся в национальную религию “здравый смысл”, стали главными способами познания реальности и проникновения в ее тайны.

Тяготение к иррациональному, “потустороннему”, наблюдаемое у писателей 40–50-х годов, можно объяснить объективными историческими причинами, связанными с кризисными явлениями в обществе, а также влиянием тех произведений европейского романтизма, в которых проявлялся скептический и пессимистический взгляд на мир. Большую роль здесь сыграли и чисто американские феномены — уже упоминавшийся трансцендентализм с его идеями присутствия в природе божественного начала и пуританская идеология. Ортодоксальное пуританство, с одной стороны, с недоверием относилось к искусству, фантазии и всяческому проявлению творческой игры, но, с другой стороны, стимулировало воображение привычкой к образному, символическому, метафорическому мышлению. Истоки мрачной, трагической тональности у поздних романтиков следует искать в пуританской модели сущего, в страхе перед грехом и карой, перед кознями дьявола и непознаваемой волей Провидения. Отсюда мотивы предопределенности и неумолимого рока у Мелвилла и Готорна, отсюда накал страстей в борьбе с мировым злом у их героев, истоки переживающих свою греховность и порочность окружающего.

Национальную подоплеку трагического мировоззрения можно проследить и у художников, связанных судьбой или происхождением с южными штатами. У По, по распространенному мнению, более близкого к европейской культуре, чем к американской, все же, пусть и косвенно, ощущается влияние душной атмосферы Юга, порожденной духовным застоєм и деградацией общества, отягощенного проклятием расизма и чувством вины. В пользу этого предположения свидетельствует то, что, хотя творчество По выделялось в общем литературном процессе на Юге в XIX в. (где преобладала “плантаторская традиция”, склонная к идеализации патриархального уклада), в XX в. “южная школа” обнаружила тяготение к готике, символике, изображению одиночества, смерти, насилия, психических аномалий, то есть к излюбленным приемам и мотивам автора “Ворона” и “Падения дома Ашеров”.

В целом в девятнадцатом столетии отношение широкой публики и литературной критики к поздним романтикам в большинстве случаев не соответствовало их объективной ценности и значимости. Сложилась парадоксальная ситуация — художники, творчество которых стало вершиной национальной литературы, ее Ренессансом, не были поняты и признаны современниками. И Мел-

вилл, и По на себе испытали драму отчуждения и расщепленного сознания, особо остро ощущая конфликт идеала и действительности и тщетность человеческих попыток изменить мир. В какой-то мере По стал предшественником декадентов, а также художников-бунтарей и аутсайдеров XX в., авангардистов, битников и хиппи. Объяснить этот феномен можно не только талантом и неординарностью яркой творческой индивидуальности, сумевшей опередить свое время, но и состоянием духовной и культурной атмосферы в Америке середины XIX в.

К этому времени уже в основном завершился процесс формирования национального сознания, культуры и литературы как явлений, обладающих определенными специфическими чертами и при этом противоречивых и эволюционирующих. Как уже отмечалось, в природе американского характера были изначально заложены и прагматизм, и рациональная телеологичность, связанные с практикой освоения Нового Света и просветительской традицией, и несомненный идеализм, и склонность к экстатическому, интуитивному, порожденные утопизмом эпохи государственного строительства и своеобразием протестантизма. Приобретая опыт созидания нового человеческого сообщества на основе демократических идеалов, американцы вынуждены были пережить расхождение между идеалом и действительностью не только как внешний, но и как внутренний конфликт. В период, когда в обществе стали доминировать меркантилизм и бездушный рационализм, поздний романтизм с его иррационализмом и психологичностью как бы способствовал восстановлению противоречивого единства национального сознания, предотвращая односторонность его развития.

Творчество романтиков середины века явилось также свидетельством эволюции отношения американцев к собственной истории и в целом к законам исторического процесса. Жестокая проза реальной общественной практики вызвала сомнения в осуществлении высоких идеалов и в безграничных возможностях личности, воодушевление сменилось скепсисом, оптимизм — трагизмом. Если у ранних романтиков человек — пионер, первопроходец, воин, философ — был творцом истории и хозяином своей судьбы, то теперь он все больше ощущал зависимость от власти внешних сил, неумолимого рока, общественных предрассудков, религиозных догм и собственного несовершенства. Герои Купера боролись с природными стихиями, враждебными индейскими племенами и политическими врагами, герои Мелвилла столкнулись с двойственной сутью мира и личности, с неразделимостью добра и зла и в конечном счете — с ограниченностью свободы как человека, так и социума. В "Моби Дике" гибель капитана Ахава и "Пекода", над которым развевается американский флаг,

символизирует торжество человеческого духа и одновременно показывает возможность трагической развязки героического вызова мировому злу. Новые представления о движущих силах истории и ее управляемости осмысливались в категориях романтической философии и поэтики, через специфическую трактовку трагического, героического и свободы воли.

Заметно изменились и подходы к истории собственной страны. Молодой нации вообще было свойственно чувство некоторой неполноценности и незрелости из-за отсутствия у нее собственного векового прошлого, памятников старины, глубоких традиций и поэтических сказаний о деяниях предков. Это особенно остро ощущали романтики, в принципе склонные к идеализации и героизации минувших времен. В раннем романтизме явно преобладала тенденция к мифологизации и европейской, и уже достаточно длительной американской истории — колониального периода, индейских войн, Войны за независимость. Подобная трактовка национального опыта была, по-видимому, необходимым фактором формирования национального самосознания и литературы, осваивающей реалии и бытие Нового Света. Для общества, занятого насущными проблемами и устремленного в будущее, прошлое было и образцом, и фундаментом для воплощения в жизнь намеченных целей. Причем ностальгические мотивы усиливались с ростом критического отношения к современности, что явственно прослеживается в произведениях заключительного этапа творчества ранних романтиков.

Однако поздние романтики, не теряя уважения к национальным святыням и идеалам, начали искать корни пороков настоящего в традициях, доставшихся от прежних времен. Став очевидцем хищнической эксплуатации континента и истребления его аборигенов, Мелвилл усомнился в самой возможности гармонического сосуществования цивилизации и природы. А Готорн увидел истоки нарастающего подавления личности и стремления к ее унификации в религиозном фанатизме и пуританском ригоризме предков.

Одновременное неприятие и пуританского аскетизма, и буржуазного прагматизма, обесцвечивающих жизнь и угнетающих индивидуальность, во многом стимулировало повышенное внимание позднего романтизма к эстетическим проблемам, которые тесно связывались с этическими. Символика и шекспировские аллюзии у Мелвилла, готические мотивы у Готорна, образность поэзии Лонгфелло и откровенный эстетизм По как бы служили восстановлению полноты и разнообразия духовного бытия нации, свернувшей на путь прозаического накопительства. Можно предположить, что в их произведениях даже пессимизм, иррационализм и скептицизм несли в себе созидательный потенциал, при-

сущий национальному характеру, поскольку писатели стремились достигнуть новой степени независимости личности и найти новую гармонию человека, общества и природы. Проникая в тайны жизни и человеческой психики с помощью художественного остранения действительности, они расширяли, углубляли и обогащали национальный образ мира.

В середине XIX в. проблемы эстетики не были внутренним делом литературы, а тесно примыкали к сохранявшим актуальность вопросам формирования национальной культуры, ее самобытности и соотношения с европейской традицией. По этим вопросам в обществе существовало два принципиально противоположных мнения. Часть интеллектуалов, создавших группу "Молодая Америка", полагала, что американская литература должна обладать национальной самобытностью, отражающей специфику демократической республики, и описывать современную реальность. Лидером этой организации был видный издатель и критик Эверт Дайкинк, основное ее ядро составляли литераторы, не отличавшиеся большой известностью, но в разное время к ней примыкали Мелвилл, По и Уитмен. Литературная деятельность группы в основном сводилась к публицистике, прямой политической пропаганде и изданию ряда журналов, в которых публиковались произведения американских авторов. Именно в этой среде возникла популярная в 40–50-е годы идея "явственной судьбы" (Manifest Destiny), связанная с экспансионистской идеологией.

Иную позицию заняли представители "бостонской школы", так называемые "брамины" (Лонгфелло, Уиттьер, Лоуэлл, Холмс), которые считали, что литература должна быть общечеловеческой, не замкнутой на национальных темах и проблемах, и поэтому американским художникам следует усваивать европейские традиции. В отличие от "младоамериканцев", "брамины" видели задачу искусства не столько в отражении, сколько в облагораживании противоречивой американской действительности, ее гармонизации с помощью этических и эстетических универсальных канонов. В своей поэтической публицистике, лирике и сатире они использовали, наряду с романтической, классицистскую поэтику, обращались исключительно к высоким темам и отворачивались от низкой повседневности, идеализируя и романтизируя окружающее. Национальная самобытность утверждалась в их творчестве через национальную мифологию и героику, ассоциированную с европейскими образцами.

К середине столетия стало очевидно, что Америка, оставаясь частью европейского культурного пространства, пошла особым путем, развиваясь как демократическое индустриальное общество. Но некоторые тенденции национальной жизни, прежде всего низкий дух торгашества, стремительная урбанизация и пренебре-

жение художественным творчеством, вызывали неприятие и тревогу у людей высокой образованности и европейской культуры. Многие поэты-романтики с ностальгией изображали прошлое, тосковали по патриархальному укладу и рисовали пасторальные идиллии, негативно относясь к росту крупных городов. Страшась нового как угрозы традиционному, они не хотели отрываться от английской истории и литературы. Поэтому в их произведениях было столько клишированных образов и дидактизма, и даже сугубо национальные, остро актуальные, социальные темы, такие, как рабство и Гражданская война, освещались ими с помощью поэтических и морализаторских штампов.

Это в целом характерно даже для аболиционистской поэзии, где социально-политические проблемы рассматривались в их этическом аспекте — гуманизма, человеческих прав, равенства и религиозной морали. Мелодраматичностью отличался знаменитый роман Бичер-Стоу “Хижина дяди Тома”. Первые романы чернокожих писателей также были созданы в традициях английской сентиментальной прозы.

Таким образом, достигнув небывалых высот в творчестве своих талантливейших представителей, поздний американский романтизм оказался вторичным и эпигонским на уровне общего литературного потока середины века. И все же и здесь шло постепенное становление черт самобытной национальной культуры. Продолжалось освоение собственной исторической тематики, развивались традиции описания американской природы, на страницы произведений проникали народный язык и фольклор, определялось культурное своеобразие различных регионов, появились первые ростки литературы “местного колорита” как нового проявления литературного регионализма. О соотношении региональных и общенациональных черт в американской романтической литературе справедливо пишет Ю.В.Ковалев: “В эпоху романтизма регионализм был во много раз сильнее, чем в настоящее время. С ним связывались определенные аспекты американского романтического сознания, эстетики, идеологии и т.д. Более того, литературно-художественное развитие регионов осуществлялось разными темпами, каждый из них лидировал в своей области, нередко господствующие представления разных областей оказывались в противоречии друг с другом... Необходимо, однако, не сбрасывая со счетов региональное своеобразие, подчеркнуть вместе с тем общенациональные черты в литературном развитии отдельных частей Америки” (3; с. 54).

Интерес к феноменам национального бытия неизбежно усиливал тенденции к изображению непосредственной окружающей реальности и ее эстетическому осмыслению. Реализм, к этому времени окончательно утвердившийся в качестве ведущего направле-

ния европейской литературы, несомненно привлекал внимание американских романтиков. К тому же, несмотря на затянувшееся доминирование романтизма, в национальной литературе, которая начиналась с небеллетристических жанров: записок, дневников, писем и публицистики, — изначально было заложено тяготение к факту, документу, бытовой и исторической конкретике. Все эти факторы способствовали тому, что в позднем романтизме, прежде всего у его наиболее выдающихся художников, наметилось движение к реалистической поэтике.

Основной базой для развития национального реализма в США был фольклор, в особенности фольклор фронта с его демократичностью, юмором и народной речью. Именно в тех регионах, где продолжалось активное освоение континента и наиболее ярко проявлялся национальный характер, динамичная реальность питала творческое воображение. Сочинение устных историй, анекдотов, небылиц, песен было неотъемлемой частью повседневного опыта. Их авторы черпали вдохновение и материал непосредственно из окружающей действительности, выражая ее народное восприятие. Комическое подразумевало трезвость, широту и многоаспектность взгляда на мир, ирония предполагала некоторую отстраненность, аналитичность и критичность. Этими чертами характеризовался и газетный юмор, и произведения “литературных комедиантов”, и политическая сатира. Элементы фольклора проникали и в художественные произведения романтиков, включая в литературный процесс низовую стихию. Наилучшим примером могут служить “Записки Биглоу” Лоуэлла, убежденного в жизненной силе народного языка и широко использовавшего диалектную речь.

Почвой для зарождения реализма была и сама романтическая литература, в соответствии с особенностями национального менталитета обнаруживающая стремление и к идеальному, универсальному, и к практическому, конкретному. При том, что одним из главных признаков романтизма является противопоставление духовного и высокого материальному и низкому, в творчестве американских романтиков всегда ощущалось присутствие повседневности, а конкретное явление часто несло в себе значительную философскую нагрузку, служа воплощением высшей истины или обобщающим символом. Считая литературное творчество способом проникновения в глубь явлений, художники нередко сознательно, как, например, Готорн, отказывались следовать принципам европейского реализма, который, с их точки зрения, был способен освещать реальность лишь с внешней стороны.

Реалистическая направленность стимулировалась также присутствием в национальной словесности сильного автобиографического момента, вносящего в текст реальные факты. Ранние

произведения колониального периода представляли собой почти исключительно автобиографические сочинения — записки и дневники, затем эта традиция была перенесена в беллетристику, где автор не только утверждал свои идеалы, но и обращался к событиям собственной жизни. Например, “Алой Букве” Готорна предпослан очерк о работе писателя в таможне, а само повествование стилизовано под исторический документ. Чрезвычайно многогранно творчество Мелвилла, в котором присутствуют и автобиографизм, и публицистичность, и социальные мотивы, и имитация документа, и научные факты, и бытовые детали, и сатирический бурлеск, и шекспировские аллюзии, и философские рассуждения, и символика. Во всем этом проявляется стремление преодолеть разрыв между идеалом и действительностью, ввести “низкие” сферы бытия в общую концепцию мироздания, охватить все сущее единым видением, соединить романтический и реалистический типы мышления. В лице Мелвилла поздний американский романтизм продемонстрировал тенденцию не к вытеснению романтизма реализмом, а к их уравниванию, отражающему равноправие идеального и реального. Символика Мелвилла вырастает из конкретных образов, романтический эпос — из описаний матросского быта и китобойного промысла, экзотика сочетается с антиколониальной публицистичностью, а природа выступает как объект практического действия и как духовный субъект.

Благодаря своей специфике американский романтизм в целом расширил возможности романтического романа, который стал менее нормативным, более открытым новым явлениям жизни, многообразным, динамичным, психологичным. В нем соединились элементы различных типов повествования, в том числе и небеллетристических жанров — эссе, философского трактата, автобиографии, памфлета, записок. Его характерной чертой стало сочетание вымысла и факта, идеала и реальности, конкретики деталей и метафоричности, комического и трагического, аллегории и фантастики.

Стремясь дистанцироваться от бездуховной и прагматической повседневности, поздние романтики создали также новые типы исторического романа и романа путешествий. Новаторство Готорна заключалось в том, что он сумел воссоздать не только события, но и дух, психологию, историческое сознание описываемого прошлого. Мелвилл же дал, как уже отмечалось, новые трактовки образа “естественного человека” и оппозиции дикости и цивилизации и соединил жанр путешествий с жанром философского и аллегорического повествования. В то же время в прозе Готорна, склонного к психологизму и аналитичности художественного мышления, был заложен фундамент психологического направле-

ния американского реализма, вершиной которого стало творчество Генри Джеймса.

Переход к реализму во многом был ускорен общественными катаклизмами периода Гражданской войны, отмеченного расцветом публицистических, документальных жанров, мемуарной прозы и сатиры. Художественная литература обоих противостоящих друг другу лагерей почти целиком находилась в пределах канонов романтической идеологии и поэтики. Произведения северян, обосновывавших цели борьбы высокими патриотическими и гуманистическими идеалами, были полны абстрактной символики, риторики и высокопарной патетики. На Юге традиционность письма стимулировалась привязанностью к собственному прошлому, устоям и истории, в которых виделись аналог и продолжение европейской истории и культуры. Особенно сильно было тяготение к античности, достигшей высокого расцвета искусств в эпоху рабовладения, и средневековью, английской классической поэзии и историческим романам Вальтера Скотта. Литература представлялась южанам высокой сферой духовного и нравственного, способной противостоять пагубному влиянию приземленного прагматизма янки. Однако правдивое описание военных будней, неприглядных сторон войны, крови и насилия придавало новое качество произведениям, посвященным конфликту Севера и Юга. Отрешенный от действительности романтический герой вынужден был проявить гражданскую активность, сделать политический и этический выбор. Автор нередко превращался в репортера, использующего эффект присутствия, ссылавшегося на конкретные факты, свидетельства и документы. Вставшие перед литературой задачи активного воздействия на читателя, формирования общественного мнения и воспитания патриотических чувств содействовали сочетанию романтической символики, образности и патетики с реалистическими описаниями войны и преодолению книжности и клишированности. Во многих произведениях кризис романтического мировосприятия выражался в том, что явления действительности, отраженные в рамках романтической поэтики, уже получали реалистическую трактовку. Сильный социально-политический критицизм и стремление к воссозданию разнообразия бытовых деталей (при отсутствии высокого уровня реалистических обобщений) появились в произведениях Дж.Дефореста, находившегося под очевидным влиянием Теккерея. В ранних новеллах Генри Джеймса герои, искалеченные войной не только физически, но и духовно, могут быть отнесены к предтечам героев "потерянного поколения" после первой мировой войны.

"Затянувшийся" в Америке период романтизма в лучших своих образцах даже в чем-то опережал общий ход литературного

процесса середины XIX века. Это прежде всего относится к творчеству Мелвилла, предвосхитившего проблематику и дух экзистенциализма, и По, который разработал целую поэтическую теорию, отличающуюся чертами эстетизма и декаданса, и стал предвестником французского символизма. Но, находясь под воздействием немецкого и английского романтизма и найдя последователей в лице Бодлера, Верлена и Рембо, он все же оставался американским романтиком. Его творчество, оказавшееся необычайно созвучным европейской культуре, сохранило несомненное национальное своеобразие, проявившееся в сочетании иррационализма и рационализма, романтической и просветительской традиций. Это позволило ему создать новые модификации жанров романтической новеллы, психологического, детективного, а также научно-фантастического рассказа, в который впервые были включены элементы сатиры и юмора.

Длительное господство романтизма в американской литературе имело важные последствия для всего ее дальнейшего развития. Т.Л.Морозова выделяет среди них три наиболее существенных. Во-первых, из-за того, что в Америке не было значительной временной дистанции между развитием реализма и появлением натурализма, последний создал особую линию американского реализма (представленную именами Ф.Норриса, Дж.Лондона, С.Крейна и Э.Синклера), включающую натуралистические, а часто и романтические черты. Во-вторых, в поэзии первых десятилетий XX в. на смену сильной романтической традиции в одно и то же время пришли и реализм, и модернизм, заключившие немислимый в Европе союз для борьбы против "общего врага" — отживших литературных догм и клише. В-третьих, благодаря этому в начале века модернизм в США не имел столь сильного влияния, как в европейской культуре, и большинство крупных писателей работало в реалистической манере⁴.

Вследствие того, что американская литература сформировалась и достигла мирового уровня именно в рамках романтизма, его черты стали ее имманентными признаками и определили своеобразие всего национального литературного процесса. Основоположник американского реализма Марк Твен, демонстративно отвергая романтические штампы, при этом безусловно наследовал лучшие обретения своих предшественников — в первую очередь, Ирвинга и Мелвилла. Уже в период угасания романтизма в США появились произведения Эмили Дикинсон, давшей высокие образцы романтической поэзии. Уитмену же удалось настолько сплавить воедино классические романтические и новаторские реалистические подходы к художественному освоению мира, что до сих пор критики спорят о природе его творческого метода.

В творчестве ведущих писателей XX века — У.Фолкнера, Ф.С.Фицджеральда, Т.Вулфа, Э.Хемингуэя, Дж.Стейнбека, Р.П.Уоррена, У.Стайрона и многих других — влияние романтизма прослеживается в трактовке взаимоотношений личности и общества, природы и цивилизации, в понимании этических проблем, в способах обрисовки характеров, в модификациях категорий времени и пространства, трагического и комического, в тяготении к символическому и гротеску. Фицджеральд и Уоррен прямо определяли жанр некоторых своих произведений как “ромэнс” (романтический роман). Несомненная преемственность национальной литературной традиции и романтизма ощущается там, где художники обращаются к исследованию проявлений внутреннего мира человека, подсознательного, мрачных сторон души, природы зла и насилия. Даже в постмодернистской литературе, у представителей “черного юмора” продолжают переключку и спор с романтизмом, отрицание, пародирование и продолжение его традиций. Элементы романтического мироощущения, закрепившиеся в национальном сознании и характере, остались в американской литературе как один из признаков ее самобытности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. М., 1962, т. 2, с. 8.

² *Matthiessen F.O.* American Renaissance. N.Y., 1941.

³ *Ковалев Ю.В.* Американский романтизм: хронология, топография, метод. // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. М., 1982, с. 48.

⁴ *Морозова Т.Л.* Литература США XIX в.: основные тенденции развития. // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность, с. 25–26.

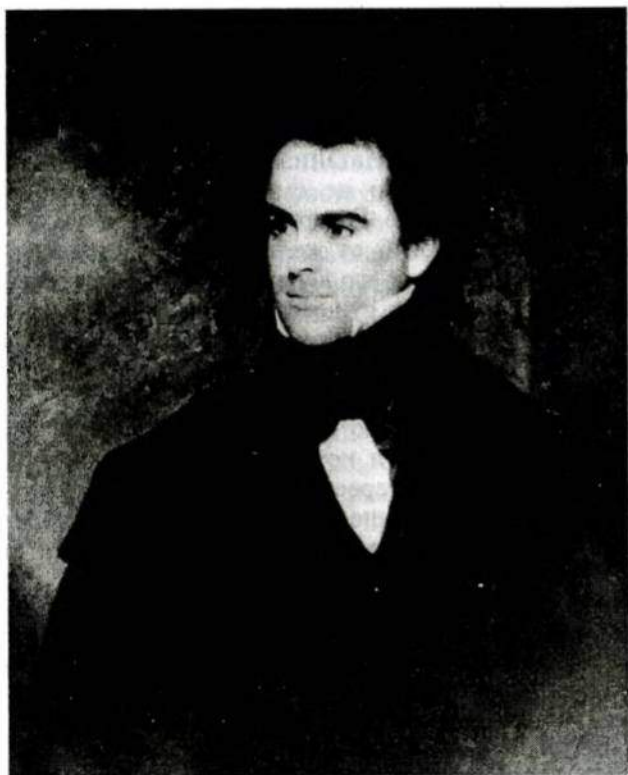
1. ПРОЗА

НАТАНИЭЛЬ ГОТОРН

В том блистательном созвездии, что взошло на горизонте американской литературы в середине прошлого столетия, литературный гений Америки впервые достиг своего расцвета. Заявив о себе с необычайной мощью и яркостью, он поражает многообразием и самобытностью талантов, чьими совместными усилиями провинциальная литература Соединенных Штатов стремительно, словно в одно мгновение, вышла на мировую арену. Игрой случая — или волей исторической необходимости (что в сущности одно и то же) — современниками Готорна оказались Мелвилл и Торо, Купер и Эмерсон, Эдгар По и Уолт Уитмен. Каждый из них шел в творчестве своим особым путем — совокупно они решали единую задачу, поставленную перед отечественной литературой временем. Успешность их усилий зависела от многих условий. Не в последнюю очередь она определялась глубиной понимания исторического момента и серьезностью отношения к писательскому долгу. Писателям эпохи “американского Ренессанса”, одним из наиболее значительных представителей которой был Готорн, эта задача оказалась по плечу.

На протяжении трех десятилетий из-под пера Готорна, сперва безвестного начинающего автора, потом — знаменитого писателя, выходили произведения, отмеченные тем неподражаемым своеобразием художественной мысли и неповторимостью творческой манеры, которые обнаруживают в их создателе подлинного творца. Неудивительно, что многие из этих произведений, от таких ранних рассказов, как “Мой родич, майор Молинё” и “Молодой Браун”, до творений зрелого мастера — романов “Алая буква” и “Дом о семи фронтонах”, вошли в сокровищницу отечественной литературы, получив статус классического наследия.

Натаниэль Готорн (Nathaniel Hawthorne, 1804–1864) родился в Сэйлеме в семье морского капитана. По отцовской линии он происходил из старинного, по американским меркам, рода: его предки переселились в Америку еще в XVII в. Один из них, Дж. Готорн (John Hathorne — современное написание фамилии восходит



НАТАНИЭЛЬ ГОТОРН
в 36 лет

Портрет работы Чарльза Осгуда. 1840.

к Натаниэлю Готорну, изменившему ее в 20-е годы XIX в. введением дополнительной буквы, как в XX в. это делает Фолкнер), достиг довольно высокого положения и, занимая пост судьи, принимал участие в сэйлемском судилище над ведьмами. Последнее обстоятельство явилось источником нескончаемых душевных мук для его далекого потомка, Натаниэля, терзавшегося чувством исторической вины, которого не смогла умерить даже слава его деда, Дэниэла, "отважного Готорна", героя Войны за независимость. Отец Готорна погиб от желтой лихорадки во время морского плавания в 1808 г., и его вдова, оставшись с тремя малолетними детьми без средств к существованию, возвратилась в родительский дом. Здесь в окружении многочисленной женской родни, немало досаждавшей Натаниэлю строгой опекой, прошло детство будущего писателя.

Более всего склонного к созерцанию мальчика привлекала жизнь на природе, прелести которой открылись ему в Рэймонде (шт. Мэн), куда его мать переехала в 1818 г., чтобы открыть воскресную школу. Еще раньше туда переселился ее брат Роберт, принявший на себя главную ответственность за воспитание племянника. Именно он оплатил обучение Готорна в Баудойн-колледже. Известный садовод, основатель Массачусетского Общества садоводов, прославившийся своими опытами по акклиматизации в суровых условиях Новой Англии плодовых растений, Роберт Мэннинг, вероятно, надеялся, что юный Натаниэль пойдет по его стопам.

В отроческие годы Готорн вместе со старшей сестрой, Элизabet, выпускал домашний журнал "Зритель", само название которого, независимо от намерений автора, говорит об известной ориентации на литературную традицию, возможно, воспринятую как анонимная. Была ли это просто детская забава или же проявление склонностей, определивших жизненный путь Готорна, сказать трудно. Однако юмор и ирония, которыми окрашены его материалы в "Зрителе", свидетельствуют о явно сознательной "литературности" первых плодов его пера. Для самого Натаниэля вопрос о его будущей деятельности, по-видимому, всерьез обсуждавшийся в кругу родственников, был в это время далеко не ясен. Задавая в марте 1820 г. вопрос матери: "Хочешь ли ты, чтобы я стал Священником, Доктором или Юристом?" — он смог лишь со всей решительностью заявить: "Священником не буду"¹. Столь же безоговорочно шестнадцатилетний Готорн отвергает эту стезю и ровно год спустя, 13 марта 1821 г.: об этом "не может быть и речи. Не думаю, чтобы даже ты могла пожелать, чтобы я выбрал столь скучный образ жизни. ... я не рожден, чтобы вечно прозябать в одном месте и жить и умереть спокойно и невозмутимо, как — Луза". Равно не прельщают его и две другие профессии:

юристов и без того слишком много, и “половина из них (по скромным подсчетам)” голодает, а доходы врача, получаемые за счет недугов его собратьев, не говоря уже о возможных фатальных ошибках, были бы невыносимым бременем для его совести. Эти рассуждения сопровождаются встречным вопросом: “Как бы ты отнеслась к тому, чтобы я стал Писателем и поддерживал существование своим пером?” Предчувствуя, что такая перспектива не вызовет восторга у родственников, он старается юмором и иронией смягчить удар, упоминая сначала о гордости, которую будет испытывать мать, увидев, что его “произведения восхваляются рецензентами наряду со славнейшими творениями сынов Джона Булля”, а затем — о вечной бедности писательской братии (1; pp. 138–139).

Главным желанием Готорна в ту пору было, однако, подобно отцу и согласно семейной традиции, стать капитаном. Он упорно сопротивлялся обучению в колледже, согласившись лишь поневоле на условия родственников. В том же письме он все же не может удержаться от сожалений по поводу вынужденной капитуляции: “Однако выбросить четыре года лучшей поры моей Жизни — это немало” (1; p. 138). Как бы то ни было, необходимость смирять свои влечения, уступая давлению крепкого клана родни, рано пробудила в Готорне стремление к независимости, о котором он с наивной категоричностью и непосредственностью писал матери через несколько дней после своего шестнадцатилетия: “Через пять лет я буду принадлежать себе” (1; p. 124).

Давление непосредственного окружения на формирующуюся личность художника и его ответное сопротивление выступают у критиков биографического направления, придерживающихся фрейдистских теорий, архетипическим принципом, определяющим не только духовное развитие писателя или истоки его творчества, но и истинное содержание его творений. К примеру, автор одного из последних по времени исследований подобного рода, Глория Эрлих, отвергая положение, выдвинутое Эриком Сундквистом относительно принадлежности чувства истории у Готорна “в равной мере к его личной жизни и исторической традиции”, целиком возводит историзм Готорна к сфере личных отношений, сложившихся у него с родными в пору его духовного формирования. “Семейный опыт, — утверждает исследовательница, — снабдил его материалом, который его мифологизирующему сознанию предстояло преобразовать в литературное построение. Первичные роли и отношения, постепенно развиваясь на протяжении его жизни, вызвали мифические преувеличения, которые его воображение разыгрывало в художественной форме”². Очевидно, что предложенная Г.Эрлих абсолютизация роли первых человеческих отношений в формировании моделей, на основе ко-

торых впоследствии будут складываться взаимоотношения художника с окружающим миром, чревата односторонностью, неизбежно приводящей к искажениям избранного для интерпретации материала.

Обучение Готорна в колледже, который, вопреки его худшим ожиданиям, ему понравился, не отмечено особыми успехами. В отличие от поступившего в Баудойн годом позже Лонгфелло, он не имел склонности к систематическим академическим штудиям, хотя довольно много читал. Зато он по достоинству оценил вольности студенческой жизни — непринужденные беседы в дружеской компании за картами и бутылкой вина. Трудно было ожидать, чтобы придерживавшееся ортодоксально кальвинистских воззрений руководство колледжа одобряло подобное поведение. В письмах домой Готорн сетовал на чрезмерную суровость правил, вменявших студентам в обязанность присутствие на утренней молитве, а “самое худшее” — посещение церкви каждое воскресенье, где приходится “выслушивать огнедышащую кальвинистскую проповедь Президента или какого-нибудь любителя адского пламени и серы” (1; p. 159).

Самое значительное, что произошло в жизни Готорна в эти годы, — это его знакомство с Джонатаном Силли, Горацио Бриджем и Фрэнклином Пирсом, прибывшими изучать юриспруденцию. С ними Готорна связывала пожизненная дружба. Все они, даже рано погибший на дуэли Силли, стали видными политическими фигурами и государственными деятелями и сыграли немалую роль в личной судьбе писателя.

После окончания колледжа в 1825 г. Готорн возвращается в Сэйлем, в дом, где прошли его детство и отрочество. В привычной обстановке и окружении потекли долгие годы, не отмеченные обилием событий. Когда Генри Джеймс создавал свою книгу о Готорне, опубликованную в 1879 г., он счел необходимым отметить: “Путь Готорна был, пожалуй, самый спокойный и лишенный событий, какой только выпадал на долю литератора”³. Содержание его жизни составляло то, что происходило в его душе. Главное место в этой работе души принадлежало творческому процессу.

По воспоминаниям старшей сестры писателя, Элизабет, еще до окончания колледжа Готорн сообщал ей, что “продвинулся со своим романом”⁴, а также показывал написанные им рассказы. Это несколько расходится с сохранившимся его письмом к ней от 14 июля 1825 г., где Готорн писал, что пришел к заключению: “...я никогда не стану в мире выдающимся человеком, и все, на что я надеюсь или чего хочу, это плестись с большинством”. Не исключено, однако, что за этим, скорее всего, стояло стремление разубедить родственников, возлагающих слишком радужные на-

дежды на его будущее. Это тонкое дело Натаниэль, по-видимому, и поручал сестре, начав письмо с опровержения сложившегося в семье "слишком высокого мнения о [его] талантах" (1; р. 194).

Сам Готорн, обращаясь памятью к этому времени, писал: "По счастью или несчастью ... я располагал небольшими средствами к существованию; и вот, покинув в 1825 г. колледж, вместо того, чтобы немедленно приобрести профессию, я сел и стал размышлять о том, какое занятие в жизни подходит мне больше всего. (...) И год за годом я размышлял, к чему я пригоден, и время и судьба решили, что я стану писателем, каковым я и являюсь" (4; р. 36).

Литературные занятия, которым посвятил себя Готорн, естественно, требовали сосредоточенности и уединения. Будучи по природе неразговорчив и очень стеснителен, он не любил светских бесед с их внешним блеском, не питал пристрастия к светским развлечениям и потому имел мало причин бывать в обществе, отдавая предпочтение грубой компании посетителей какого-нибудь бара, таверны или ярмарочных балаганов. Это не соответствовало джентльменским вкусам, о чем со скрытым или явным осуждением писали впоследствии многие современники Готорна. Особенно пристрастился он к далеким одиноким прогулкам, часто уводившим его за пределы города, в поля и леса или на берег моря. Записями о подобных походах пестрят страницы дневников Готорна, свидетельствуя не только о его острой наблюдательности, но и о том, как глубоко переживал он близость к природе.

Именно в это время зарождается легенда о Готорне, затворнике и нелюдипе, чужающемся всякого человеческого общения, на долгие годы определившая подход исследователей к его творчеству. Во многом источником этого мифа был сам Готорн. В качестве примера можно сослаться на его собственное письмо к Лонгфелло, знакомство с которым он возобновил в 1837 г., через двенадцать лет после окончания колледжа, послав ему только что вышедший томик "Дважды рассказанных историй". Говоря, что его жилище скорее напоминает гнездо совы, Готорн признавался, что и сам он похож на нее своими привычками: "... я редко показываюсь на улице до наступления сумерек. Каким-то колдовством — потому что я не могу представить никакого разумного отчего и зачем — меня отнесло прочь от главного течения жизни, и я не вижу возможности вернуться назад. ... я уединился от общества, и однако же никогда не имел в виду ничего подобного ... Я соделался узником, 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 его радостей, ни его печалей. Последние десять лет я не жил, а только грезил о жизни" (1; р. 251).

У Готорна несомненно были причины представить прошедшие годы в столь драматическом свете своему младшему современнику, купавшемуся в лучах литературной славы. Похоже, он и вообще придерживался этой версии с людьми, не очень близко знавшими его. Во всяком случае, в несколько измененном виде, хотя и с тем же драматическим акцентом Готорн предложил ее тремя годами позже в письме (4 окт. 1840 г.) к своей будущей жене, Софии Пибоди. Толчок воспоминаниям дает все та же комната: "...здесь я сидел долгое, долгое время, терпеливо дожидаясь, пока мир узнает меня, задаваясь порой вопросом, отчего бы ему не узнать меня раньше и узнает ли он меня когда-нибудь вообще — по крайней мере, пока я не сошел в могилу. И порой ... казалось, будто я уже в могиле и что жизни во мне осталось лишь настолько, чтобы мерзнуть и цепенеть" (1; р. 494).

В обоих случаях прошлому затворничеству имплицитно или открыто противопоставляется настоящее, когда на смену стасису (заключению в темнице, могиле) приходит начало новой жизни. В письме к собрату по перу воплощением ее выступает опубликованная книга. О ней тактично не упоминается, а о литературных трудах говорится вскользь и с подчеркнутым пренебрежением: "Я невысокого мнения о них", — хотя тут же следует поправка: "но их нечего и стыдиться" (1; р. 252). В обращении к Софии о плодах его литературных усилий сказано немало и уже без всякого налета небрежности, но в данном случае и сами они — часть "не-жизни", на которую автор послания был обречен до того, как любовь к Софии даровала ему освобождение.

Помимо очевидной — и естественной — психологической смоделированности на адресата, в которой заложено типовое единство этих писем и их различие в деталях, их объединяет несомненная литературность, выраженная композиционной выстроенностью на основе законченного сюжета. Сюжеты обоих писем по структуре аналогичны: это переживание радикальной перемены судьбы, — но имеют разные темы.

В первом случае содержание составляет устранение в глазах преуспевающего, хотя и младшего по возрасту писателя аномалии готорновской безвестности. То, что это именно аномалия, подчеркнуто отсутствием причин, которые бы автор письма мог привести для объяснения сложившейся ситуации ("никакого разумного отчего и зачем"). Отсюда чуть ли не с неизбежностью происходит отсылка к вмешательству сверхъестественных сил ("каким-то колдовством"), неподвластных человеку и потому вообще устраняющих необходимость объяснений. Их достаточно просто назвать — они сами себе причина.

Во втором — смысл сюжета, напротив, состоит в доказательстве того, что долгое и мучительное "пребывание в заточении"

было небеспричинно. На этот раз речь идет не о литературной славе, а о пробуждении чувства, и одиночество ("могила", "невидимые запоры и засовы") — не только не аномалия, а необходимость. Оно единственно делает автора достойным "небесной Голубки", что "возродила" его к жизни: "... если бы я бежал в мир раньше, я бы ожесточился, и огрубел, и покрылся пылью земли, и сердце мое очерствело бы от грубых столкновений с толпой ...". Меняется соответственно и оценка: из проклятия, наложенного нечистой силой, одиночество превращается в благо, а вся ситуация в целом обретает явственные сказочные и одновременно поэтические очертания. Дождавшись положенного срока, убеждает Готорн Софию, — "... я все еще сохраняю росу моей юности и свежесть сердца" (1; р. 495), которые он может предложить своей избраннице.

В "Беседах о русской культуре" Ю.М.Лотман рассматривает литературность как принадлежность русского дворянского сознания в романтическую эпоху, когда "бытовые чувства возвышались до уровня литературных образцов"⁵. Ее проявлением было, по его мнению, широкое цитирование, с помощью которого "... человек романтической эпохи как бы возводил себя на уровень литературного героя" (5; с. 70).

Не будет, думается, прегрешением против истины, если, раздвинув национальные рамки, отнести сказанное к свойствам романтической эпохи в целом. Литературность рассмотренных выше текстов Готорна сродни той литературности, о которой говорит Лотман, хотя она и проявляет себя иначе: не цитированием "слов", а цитированием литературного сюжета и литературной конструкции как таковой. Особое внимание следует обратить на то, что, как подчеркивает исследователь, "... обилие литературных реминисценций ни в коей мере не означает отсутствие искреннего и взволнованного чувства" (5; с. 70). Правда чувства выступает залогом истинности содержания текста. В таком свете приведенные письма Готорна к будущей жене и Лонгфелло, безусловно послужившие одним из многочисленных источников легенды об удручающе тяжелом одиночестве писателя, позволяют прояснить ситуацию, очистив ее от наслоений мифа, как потемневшее от времени полотно. Цель подобной "расчистки" — не выворачивание мифа наизнанку, а оптимально возможное восстановление подлинника, избавление от неизбежных в легенде крайностей гиперболизации и упрощения, благодаря которым личность писателя приобрела патологические черты, в действительности ему не свойственные.

Когда призвание Готорна определилось и он стал писателем, важнейшими вехами в его жизни, помимо женитьбы на Софии Пибоди, рождения детей и других личных обстоятельств, стал

выход в свет его произведений. Дважды, когда власть в стране переходила в руки демократов, Готорн, хотя и держался в стороне от политики, получал назначение на пост инспектора таможни, сначала бостонской (с января 1839 г. по ноябрь 1840 г.), затем сэйлемской (с апреля 1846 г. по июнь 1849 г.). И каждый раз он обнаруживал, что должность, дававшая необходимые средства к существованию, несовместима с творчеством — годы службы в таможене оказались творчески бесплодными. То же произошло, когда в 1852 г. президентом Соединенных Штатов стал его друг Ф.Пирс, для предвыборной кампании которого Готорн написал “Жизнь Фрэнклина Пирса”. Получив место консула в Ливерпуле, Готорн в 1853 г. отплыл в Англию (это было его первое заграничное путешествие), пробыв на этом посту до осени 1857 г. Исполнение служебных обязанностей требовало от писателя много сил: обнаружив на американском торговом флоте чудовищные злоупотребления, преступления и жестокость в обращении с матросами, он пытался привлечь внимание к произволу и беззакониям, позорившим Соединенные Штаты, видя в принятии соответствующих законов единственную возможность положить им конец. Для творчества не оставалось ни времени, ни сил. Лишь отставка возродила надежды на возвращение к писательскому труду; Готорн и в самом деле вскоре принялся за создание нового романа, для чего еще на два года остался в Европе, путешествуя главным образом по Италии.

Между двумя таможенными постами в жизни Готорна был, однако, эпизод, заслуживающий особого внимания. В апреле 1841 г. Готорн присоединился к колонии трансценденталистов Брук-Фарм, решив принять участие в их эксперименте. Даже и сейчас, полтора века спустя, его решение трудно поддается объяснению. Готорн не разделял трансценденталистского учения, в отличие, надо сказать, от Софии, которая, как и все члены семейства Пибоди, в особенности ее старшая сестра, Элизабет, была страстной поклонницей Эмерсона. Личные склонности и привычки — достаточно вспомнить о его репутации затворника, любителя тишины и уединения — казалось бы, исключали самую мысль о возможности участия Готорна в подобном коллективном начинании. Разумеется, он был человеком, для которого слова “благо человечества” не были пустым звуком. Всякий внимательный читатель обнаружит в его произведениях заметную долю романтического общественного идеализма. Проявился он, без сомнения, и в той серьезности, с какой Готорн относился к служебным обязанностям, в частности, на посту консула, — в основе лежала забота об общем благе, желание облегчить участь страждущих. Однако столь же несомненно он был человеком трезвого, иронического и даже скептического ума, не обольщавшимся радужными перспек-

тивами переустройства жизни и обновления человеческой природы, умевшим видеть реальную действительность под розовым флером прекраснодушных мечтаний. Да и был он не в том возрасте, когда увлечение идеей может побудить в одночасье сжечь за собой все корабли.

Скорее всего тому надо искать объяснения в писательской неумолимой жажде познания, в желании самому, своими глазами увидеть, своими усилиями приобщиться к новому человеческому опыту. И все же в то лето Натаниэль и София именно по соседству с Брук-Фарм присматривали место, где они подумывали поставить домик, в котором должна была начаться их совместная жизнь. Их домик не был там поставлен, хотя они и поженились год спустя, в июле 1842 г. Странная утопическая интерлюдия, в которую оказался вовлечен Готорн, закончилась, чтобы десять лет спустя вновь ожить на страницах "Романа о Блайтдейле".

Готорн возвратился на родину в 1860 г. После семилетнего отсутствия он окунулся не столько в привычную атмосферу провинциальной жизни, сколько в бурный водоворот, порожденный надвигающейся политической грозой. Национальный кризис, который вскоре разразился Гражданской войной, наполнял его глубокой тревогой и болью. Готорн уже не видел смысла в сохранении союза: прекращение кровопролития с "отсечением" Юга представлялось ему единственно приемлемым решением конфликта.

Все его попытки преодолеть душевный надлом творческой работой оказались безуспешны. Долгими часами просиживал больной писатель за письменным столом, терзаясь невозможностью завершить ни один из творческих замыслов. Оставив горы рукописей, Готорн скончался вдали от дома, в Плимуте, во время предпринятой в "оздоровительных" целях поездки с Ф.Пирсом, в ночь на 19 мая 1864 г. Если следовать логике Дж.Меллоу, автора обстоятельной, обильно документированной биографии писателя, Готорн сознательно избрал такой уход из жизни. Ссылаясь на воспоминания его младшей дочери, Меллоу представляет целью этого последнего путешествия намерение "... встретить смерть в другом месте, на дороге", тогда семья была бы избавлена от "бремени последних унижительных предсмертных мгновений" (4; pp. 577—578).

Кончина Готорна выстраивается в законченный сюжет, доминанта которого — высшая этическая доблесть: стоицизм перед лицом смерти, мужественное и одновременно трогательное глубокое человечество, желание взять всю тяжесть последних мгновений на себя, освободив близких от страданий. Если это действительно так, этот замысел писателя получил безупречное воплощение. Внезапно оборвавшееся путешествие обернулось в свете готорновской философии бытия единственно возможным вариан-

том концовки "текста" его земного существования. Литературный материал, к которому обращался Готорн на протяжении примерно четырех десятилетий, был далеко не всегда так послушен его воле.

Творчество Готорна представляет собой сложное, но притом редкое по своей цельности явление. Творческий путь писателя не отмечен резкими колебаниями, неожиданными поворотами, радикальной сменой тематики, направления, стиля, хотя и можно с достаточной определенностью говорить об углублении его мировосприятия, о расширении с годами тематики его произведений. В немалой степени периодизацию творчества Готорна затрудняет то обстоятельство, что ряд признанных шедевров принадлежит к самому началу его литературной деятельности. При всех оговорках, понимая в полной мере условность предлагаемого деления, в творчестве Готорна можно выделить три периода. Первый этап охватывает раннее творчество писателя, от середины 20-х до начала 40-х годов, когда были созданы роман "Фэншоу" (1828) и множество рассказов, часть которых вошла в сборник "Дважды рассказанные истории" (1837; 1842). Второй, весьма непродолжительный период падает на 40-е годы и проходит в работе над вторым новеллистическим сборником, «Мхи "Старой усадьбы"» (1846). Третий, последний, период приходится на 50-е годы — середину 60-х годов. Его начало отмечено бурным взлетом творческой энергии писателя — за открывшей его "Алой буквой" последовали еще два романа, "Дом о семи фронтонах" (1851) и "Роман о Блайтдейле" (1852), и последний сборник рассказов «"Снегурочка" и другие дважды рассказанные истории» (1852). Завершился этот период публикацией романа "Мраморный фавн" (1860) и написанной на основе непосредственных впечатлений во время пребывания в Англии книги "Наш старый дом" (1863). Готорн написал также несколько детских книг. Кроме того, посмертно было издано еще три его романа — они остались незавершенными, — а также записные книжки и письма.

Традиции критической интерпретации творчества Готорна были заложены еще в XIX в. и восходят к Мелвиллу, Эдгару По и Генри Джеймсу, наметившим разные линии подхода. Впоследствии оценки его художественного наследия претерпели множество трансформаций в связи с изменениями методов анализа и общетеоретических установок, в зависимости от которых его репутация также не раз испытала драматические взлеты и падения. Представляется целесообразным рассмотреть их при анализе тех или иных произведений.

Особенности творчества Готорна-романиста и новеллиста обусловлены, с одной стороны, спецификой развития американского

романтизма, с другой — творческой индивидуальностью писателя. Хронологически возникший позже европейского, американский романтизм неизбежно выступал его преемником, наследуя его художественные принципы. Однако это было не простое повторение чужих достижений, а творческое усвоение нового литературного метода, результатом которого явилось создание в Америке самостоятельного национального варианта романтизма. Различие путей исторического развития, культурной ситуации, национального исторического и духовного опыта соответственно в Западной Европе, где романтизм возник и приобрел свои характерологические черты (“старые страны”), и в Соединенных Штатах, за плечами которых к началу XIX — “романтического” — века насчитывалось двадцать лет самостоятельного развития, предопределило отличие американского романтизма от европейского. Расхождения между американской и европейской моделью романтизма (при том, конечно, что “европейский”, в свою очередь, представлен множеством национальных вариантов) имеют многообразные проявления, выражаясь как в различии подходов к конфликту, герою, так и в отношении к окружающему миру.

Наглядным примером подобных различий может служить, скажем, мотив бегства. В одном из самых ранних произведений, написанных в романтическом ключе, обращает на себя внимание ситуация, сразу же сделавшаяся классической. Разочарованный в действительности, отчужденный от своего окружения герой отправляется за океан, где на берегах Америки, на фоне девственной природы встречается с “новым”, “естественным” человеком, воплощенным в образе “благородного дикаря”. Такие очертания приобрел романтический конфликт под пером Шатобриана, в чьих романах американская экзотика призвана подчеркнуть исключительность судьбы и личности героя. Впоследствии местом подобных скитаний были не только дебри американских лесов, и отринувшего привычный мир страдальца можно было встретить и на Востоке, и на пиратском корабле в Средиземном море, и на уединенном острове в океане, и на вершинах Альп, и в бессарабских степях, и на Кавказе, но сам мотив бегства закрепился в качестве одного из формообразующих компонентов романтического конфликта.

Очевидно, что на американской почве он не мог разрабатываться в своей изначальной форме. То, что из Европы выглядело экзотикой, по другую сторону Атлантики — вместе с “благородными дикарями” и “дикой природой” — было повседневностью. Исключительных условий нужно было искать в чужом краю — или в иной организации конфликта. Возможно, отчасти поэтому, отчасти в силу особенностей формирования нации, которая сложилась в результате переселения за океан выходцев из различных

стран, бегство, став неотъемлемой частью национального опыта, не обрело в системе американского романтического мышления столь важного идеологического значения, и этот мотив не получил в Соединенных Штатах в этот период — сравнительно с литературой европейской — значительного развития, и, напротив, он занял исключительно важное место в американском реализме, особенно если говорить о шедевре Марка Твена “Приключения Гекльберри Финна”.

Своеобразно преломился он в американской литературе в романтике первооткрывательства, освоения новых, необжитых белым человеком земель, в самобытной поэтике литературы фронта. Однако тут он сразу же раздвоился. Рядом с мотивом бегства от цивилизации в американских условиях естественно возникает неразрывно связанный с ним мотив ее распространения вширь и вглубь. Осуществляется продвижение цивилизации тем самым героем-первопроходцем, который ищет от нее спасения в бегстве. Подобная двойственность необычайно усиливала внутренний драматизм конфликта, который получил наиболее выразительное воплощение в цикле романов Купера о Кожаном Чулке.

Ближе других подошел в американском романтизме к воплощению классического романтического мотива бегства, пожалуй, Мелвилл, хотя и у него он получил своеобразную трактовку в результате соединения с жанром романа-путешествия. Можно рассматривать в русле этой традиции и “Уолден” Торо, но удаление от мира представлено в этой книге с позиций столь активного претворения в жизнь нравственного императива, что расхождения явно перевешивают в ней моменты схождения.

И все же даль, отделяющая художественное пространство произведения от окружающей действительности, была необходима американским романтикам так же, как и европейским.

“В отдалении все становится поэзией: далекие горы, далекие люди, далекие обстоятельства. Все становится романтическим”⁶, — писал Новалис, определяя одно из основных положений романтической поэтики.

Эти воззрения разделяли и американские романтики. Так, Торо видел в “самом далеком и прекраснейшем” воплощение “божественной интуиции”, благодаря которой мечта становится “нашим единственным реальным опытом”⁷.

О необходимости “соответствующего расстояния” говорил в предисловии к “Роману о Блайтдейле”⁸ и Готорн. А в предположенном роману “Алая буква” очерке “Таможня” “странность и отдаленность” предметов от своего постоянного облика в залитой лунным светом комнате выступает условием, позволяющим “Действительному и Воображаемому... встретиться и проникнуться природой друг друга”⁹.

Для Готорна основным средством отдаления мира художественного произведения от окружающей жизни, помимо главного средства каждого художника — творческого воображения, в плане организации действия стало не географическое пространство, а дистанция времени. Отдав предпочтение историческому повествованию, Готорн подключился к уже сложившейся литературной традиции, которая по очевидным причинам привлекала романтиков и собственно с них и начиналась по-настоящему.

Как всякий начинающий писатель, Готорн встретил на первых порах немало трудностей. В приводившемся выше письме к Софии он упоминает о том, что гибель в огне стала уделом многих созданных им историй. Та же участь постигла творения героя автобиографического по характеру рассказа “Дьявол в рукописи” (1835). Разочаровавшись в плодах своего труда, он предпочитал видеть их скорее уничтоженными, нежели представленными миру в несовершенном виде. По справедливому замечанию Дж. Меллоу, значение этого далеко не лучшего готорновского рассказа намного шире содержащихся в нем биографических сведений. Он строится на одной из метафор, характерных для всего “творчества Готорна: символическая природа огня в обоих его воплощениях — домашнем и дьявольском — успокоительная теплота очага, очищающий ритуал пламени и проклятие адского пламени” (4; р. 45). Образ пламени — один из ключевых в новеллистике и романах Готорна, притом каждый из его символических аспектов получил, помимо того, воплощение в самостоятельном рассказе. “Поклонение огню” (1843), “Всесожжение Земли” (1844) и “Итен Брэнд” (1850) совокупно представляют целый спектр символических значений образа, которыми оперирует Готорн.

Никаких сведений о преданных писателем огню рассказах не сохранилось. Сам он стремился к тому, чтобы от них не осталось и следа. Знакомая по крайней мере с какой-то их частью его сестра Элизабет хранила на этот счет молчание.

Известно, однако, что сходным образом Готорн распорядился своим первым романом “Фэншоу” (*Fanshawe*, 1828), изданным анонимно на скудные личные средства. Критика в целом отнеслась к творению неизвестного автора благожелательно. Один рецензент находил в нем немало “сильных и исполненных пафоса мест” и примеров “великолепно очерченных описаний”. Другой призывал непременно купить книгу, которая займет достойное место в любой библиотеке. Наиболее интересное суждение принадлежит, пожалуй, Уильяму Леггетту, сделавшему в своем отзыве поразительное предсказание: “Ум, породивший этот маленький интересный томик, способен внести в нашу отечественную литературу великий и богатый вклад”. Были, конечно, и другие оценки. В “этой любовной истории, — говорилось в самой резкой

по тону заметке, — ... как в десяти тысячах других, имеется тайна, похищение, злодей, отец, таверна, чуть ли не дуэль, ужасная смерть и — боже, с позволения сказать! — конец” (4; р. 43).

Рецензент точно отметил уязвимые места романа, написанного под явным влиянием Вальтера Скотта, хотя сквозь покровы запутанной интриги и маловероятной истории угадывается обильно использованный Готорном автобиографический материал. Местом действия избран, к примеру, Харли-колледж, прототипом которого послужил Баудойн. Но более всего автобиографизм ощущается в образе главного героя, вернее, двух героев, двойников-антиподов, Фэншоу и Уолкотта, которым Готорн придал черты собственной натуры. Оба они типично романтические герои. Фэншоу наделен склонностью к уединению и одержим страстью к познанию, ради которого жертвует даже любовью к Эллен, хотя и предчувствует, что учение доведет его до безвременной кончины. Импульсивный Уолкотт воплощает более деятельную сторону готорновского характера. Он не лишен светского лоска и питает слабость к развлечениям, граничащим с пороком, и, однако, пишет стихи и успешно преодолевает трудности учения. По воле автора именно мечтательный и незаметный Фэншоу спасает героиню из рук захватившего ее похитителя и завоевывает ее любовь. Но роковое предчувствие его не обмануло — он умирает в юном возрасте, подорвав силы академическими штудиями. Любопытно, что в его эпитафии Готорн прибегнул к перифразу эпитафии, которую написал Коттон Мэзер в *Magnalia Christi Americana* своему брату. Роман имеет, однако, счастливый конец: через несколько лет Эллен и Уолкотт, оставивший свои светские пристрастия, несовместимые со счастливой семейной жизнью, поженились. Исправился даже один из злодеев: бывший пират предстает в финале мирным владельцем таверны.

Готорн стал самым суровым критиком своего детища: вскоре после выхода “Фэншоу” он настоял на изъятии тиража и впоследствии никогда не упоминал о своем авторстве. Он даже истребовал у сестры подаренный ей экземпляр и, по ее предположению, сжег его, что просил сделать также и своих друзей.

Безжалостный суд над романом не положил конца литературным занятиям Готорна или его попыткам увидеть свои произведения в печати. В 1829 г. у него уже завязалась переписка с известным бостонским издателем С. Гудричем относительно публикации его рассказов. Ответ издателя позволяет установить, что среди рассказов, которые направил ему Готорн, были “Кроткий мальчик”, “Мой родич, майор Молинё”, “Прошение Элис Доуан” и “Погребение Роджера Мэлвина”. При этом Готорн сообщает (20 дек. 1829 г.), — они уже “изрядное время как закончены”

(1; р. 199), — весьма существенная деталь для понимания творческого пути писателя. Ввиду отсутствия точных сведений принято датировать его ранние рассказы по их первой публикации (этого принципа вынужден придерживаться и автор данной работы).

Из дальнейшей переписки ясно, что Готорн относился к посланным Гудричу рассказам как к единому циклу, почему и не давал согласия на выборочную публикацию отдельных из них. Одновременно он говорил о желании издать — предпочтительно книгой — цикл рассказов под названием “Провинциальные истории” (*Provincial Tales*)¹⁰. Теперь уже невозможно установить, шла ли речь об одном и том же цикле или же о двух разных, поскольку состав не оговаривался и даже не упоминался. Важно, что Готорн вынашивал замысел не просто сборника рассказов, а чего-то более цельного, скрепленного не только единством темы, сколь бы широко она ни понималась, но такой организацией повествования, которая позволяла бы вписать их в общую рамку.

Пытаясь сохранить целостность цикла, Готорн предложил Гудричу два других рассказа. Один из них, “Вид с колокольни”, был включен в “Тоукен” (подарочное издание, выпускавшееся Гудричем ежегодно к рождественским праздникам) за 1831 г., который, согласно установившейся практике, вышел осенью 1830 г. (еще один источник путаницы в датировке произведений Готорна). Готорн предлагал подписать свой первый опубликованный рассказ “Автор “Провинциальных историй”, но Гудрич предпочел издать его анонимно. Как показало дальнейшее, это было ему весьма на руку: в следующем году он поместил в “Тоукене” (1832, опублик. 1831) уже четыре готорновских рассказа (“Жены погибших”, “Кроткий мальчик”, “Погребение Роджера Мэлвина” и “Мой родич, майор Молине”), сопроводив сообщение о предстоящей публикации красноречивым пояснением: “Поскольку они анонимны, то, что так много страниц отводится одному автору, не вызывает никаких возражений, особенно потому, что они так же хороши, если не лучше всего остального, чем я располагаю”. Платил Гудрич прозябавшему в неизвестности автору рассказов, отличавшихся, по собственному его признанию, редкостными достоинствами (4; pp. 47, 48), отнюдь не по-королевски, по доллару за страницу, да и в этом был, как правило, крайне необязателен. По его рекомендации Готорн в 1836 г. согласился занять пост редактора “Америкен мэгезин”, где, по существу, должен был сам писать большую часть материалов. За этот поистине каторжный труд (за неимением других авторов Готорн посылал отчаянные письма в Сэйлем, умоляя сестру присылать заметки, чтобы заполнить страницы номера) ему было обещано 500 долларов в год, хотя едва ли удалось бы “найти кого-нибудь, кто взялся бы и за тысячу” (1; р. 236). К маю он получил лишь 20. Хотя Готорн и

грозился уйти, угрозу свою он осуществил лишь после того, как завершил работу над августовским номером. Неизвестно, однако, были ли ему выплачены причитающиеся деньги хотя бы за полгода. Затем он получил извещение о том, что компания находится в стесненных обстоятельствах, и заверения, что свои обязательства она выполнит. На том была поставлена точка в этом эпизоде.

С 1830 по 1837 г. в "Тоукене" было напечатано в целом двадцать восемь рассказов Готорна. Но появились они и в других изданиях. В конце 1830 — начале 1831 г. в сэйлемской "Газетт" вышло пять рассказов. Еще двадцать четыре рассказа увидели свет с 1834 по 1836 г. на страницах таких журналов, как "Нью-Инглэнд мэгезин" и "Америкен мансли мэгезин", издававшихся П. Бенджамином. С конца 1837 г. Готорн прекратил сотрудничество с Гудричем и Бенджамином и начал публиковаться в "Демократик ревью", который редактировался Дж. О'Салливаном, где до 1845 г. появилось двадцать три его рассказа.

Посылая рассказы Гудричу, Готорн обращал его внимание на то, что "один из рассказов основан на суевериях этой части нашей страны; но так как я потратил много времени, слушая такие предания, я не мог не попытаться облечь их в какую-то форму". За этим стояло не просто желание рассеять возможные сомнения предполагаемого издателя насчет публикации, упредив его знакомство с текстом этой "довольно дикой и гротескной истории", сходной, однако, со многими, которые "ей не уступят и которых здесь можно много набраться" (1; р. 199). Готорн обозначил одно из основных направлений своего творчества, питаемого интересом к традициям. Речь шла о теме истории родного края, а шире — прошлого.

В известном смысле история составила ядро всей его литературной деятельности. Буквально с первых же своих шагов на литературном поприще Готорн погружается в атмосферу истории, воскрешая минувшее. Что существенно — при всей его любви к преданиям, к легендарному и фантастическому, воображение писателя находит для себя пищу в реальных эпизодах ново-английского прошлого. Рассматривается оно, однако, не сквозь призму исключительных событий, ставших вехами истории, а сквозь призму повседневного бытия, счастливой способностью оживлять которое перед взором читателя он обладал.

Глубоким интересом к истории отмечен первый новеллистический сборник Готорна "Дважды рассказанные истории" (*Twice-told Tales*, 1837). Рассказы с историческим "уклоном" занимают в нем существенное место как в количественном, так и в идейно-художественном отношении. Не отступила на второй план тема истории и во втором, двухтомном издании сборника (1842), которое в известном смысле может рассматриваться как самостоятель-

ная публикация — второй том составили произведения, ранее в сборник не включавшиеся (третье — и последнее — прижизненное издание “Дважды рассказанных историй”, 1851 г., полностью повторяет предыдущее).

Готорн ощущал присутствие истории повсюду. Он улавливал ее дыхание в передававшихся изустно рассказах и легендах, приобретающих в такой передаче явно фольклорный оттенок. О ней напоминали ему старинные здания на городских улицах, поля и холмы, где совершались некогда те или иные сохранившиеся в памяти потомков события. Но Готорн и целенаправленно изучал историю. Он много читал как исторических сочинений современников, так и особенно трудов богословов, проповедников, исторических деятелей семнадцатого-восемнадцатого столетий, доносивших живой голос прошлого. Такие рассказы и очерки 20–30-х годов, как “Миссис Хатчинсон”, “Прощение Элис Доуан”, “Седой заступник”, “Кроткий мальчик”, “Черная вуаль священника”, “Майский шест на Мерри-Маунт”. “Легенды губернаторского дома”, “Молодой Браун” и многие другие, основаны на документированных исторических свидетельствах. Последнее, однако, не означало раболепия перед фактом. Готорн подходил к прошлому не с энтузиазмом архивариуса, стремящегося со скрупулезной точностью реконструировать события прошлого во всех мельчайших подробностях, а как художник, главная задача которого — вдохнуть в них жизнь и пробудить ответный отклик в сердце читателя.

Готорн не был первым американским писателем, обратившимся к истории. К тому времени, когда он делал первые шаги в литературе, произведения Вашингтона Ирвинга и Купера уже заложили основы традиции отечественного исторического повествования, которые успешно развивались. Готорн, однако, не пошел проторенным путем.

Сюжетообразующим центром сочинений такого рода является, согласно установившемуся канону, важное событие в жизни народа или страны, чем определяются все элементы их художественной структуры. Чаще всего это был знаменитый эпизод военной истории, в котором действие, устремленное к нему на протяжении всего повествования, достигало кульминации. Ее подготавливала цепочка более мелких событий, жестко скрепленных сложной и запутанной интригой. Масштабами главного события и действия задан выбор персонажей: с одной стороны, яркая, овеянная славой личность, зачастую имеющая реальный исторический прототип, которой в любом случае принадлежит ключевая роль в завершении события, образующего центр повествовательной структуры. С другой, — помимо непосредственного окружения героя, которое, в свою очередь, может быть представ-

лено как вымышленными персонажами, так и реальными историческими фигурами, — безликая, безымянная масса, неперенный участник событий, в буквальном смысле слова армия статистов, одновременно и фон, на котором действует герой, и инструмент либо в его руках, либо в руках истории, посредством которого осуществляется историческая задача. Судьба массы мало волнует и главного героя, и самого автора — ровно настолько, насколько она сопричастна событию и судьбе главного героя. Однако масса чрезвычайно важна именно своим числом (тысячи солдат, людей, прямо или косвенно втянутых в военный конфликт). Ее перемещения составляют ту или иную часть интриги, главное же событие требует ее неперенного участия.

Подход к истории Готорна был принципиально иным. Он целиком отказался от исторического события как центра повествовательной конструкции. Соответственно утратило значение ведущее к нему действие, вследствие чего интрига отпала сама собой. В центр повествования был вынесен внутренний мир личности, скрупулезно исследуемый в его тончайших движениях. Смысл произведенного пересмотра основ исторического повествования прекрасно разъяснил сам Готорн, в частности, на страницах очерка “Старая усадьба” (1846), открывающего сборник рассказов «Мхи “Старой усадьбы”» (*Mosses from an Old Manse*, 1846). Приглашая читателя познакомиться со знаменитым домом, построенным для деда Эмерсона, священника, добровольно вступившего в 1776 г. в армию Вашингтона, домом, где чета Готорнов прожила несколько счастливых лет, писатель напоминает, что на расстилающемся перед окнами поле развернулось одно из первых сражений революции, круто изменившей судьбу нации. В его памяти всплывает бытующая в этих местах легенда о молодом парне, прибежавшем на шум битвы с топором, которым он только что колот дрова, и зарубившем двух раненых британских солдат. “Зачастую, — пишет далее Готорн, — я предпринимал в качестве интеллектуального и морального упражнения попытку проследить дальнейший путь несчастного юноши, посмотреть, как терзалась его душа, запятнанная кровью, когда убить собрата все еще казалось преступным, как долгая привычка к войне лишила жизнь ее священной неприкосновенности. *Одно это обстоятельство оказалось для меня плодотворнее, нежели все, что рассказывает об этой битве история*” (курсив мой. — М.К.)¹¹.

Откровение Готорна недвусмысленно указывает направление его художественных поисков. Свое понимание истории писатель открыто противопоставляет общепринятому, делая главной ареной истории сознание, те его невидимые миру трансформации, которые в конечном итоге облекаются в форму событий. Но столь же значимым его выражением становится и повседневное существование,



“СТАРАЯ УСАДЬБА”. КОНКОРД.

совсем необязательно имеющее прямой выход к традиционно понимаемым историческим событиям. Однако и в нем для Готорна непреложно присутствует глубинный ход Истории, выражающий движение человечества во времени. Такой подход определил своеобразие художественного мира, созданного Готорном.

Это, однако, не единственное, в чем писатель не разделял общих позиций относительно отечественной истории. Особую значимость имеет его коренное расхождение с официальной историографией, идеологическим стержнем которой стала доктрина “явственной судьбы” (*Manifest Destiny*). Это летучее выражение, широко подхваченное в Америке в 40-е годы, хотя и принадлежало не историку, а редактору “Демократик ревью” О’Салливану, воплотило суть концепции американской истории, с помощью которой политики середины XIX в. оправдывали прошлым свои экспансионистские устремления. Писавшие на исторические темы авторы немало потрудились, добываясь “очищения” прошлого, выпрямления его извилистых троп, освобождения от всего, что прямо не отвечало представлению о божественно заложенной в американской истории идее прогресса. История не просто перекраивалась, она творилась наново. Наиболее яркого и последовательного приверженца эта концепция нашла в лице Дж.Бэнкрофта, обосновывавшего ее истинность ссылками на предначертания providения. Полное осуществление божественной воли, считал он, должно было произойти в грядущем, путь куда указывала “явственная судьба”. Облаченная в патристическую риторику, эта концепция находила широкий отклик в сердцах американцев.

Для Готорна подобное манипулирование историей было недопустимо. Этому упрощенному взгляду писатель противопоставлял свое понимание истории — незаинтересованный (т.е. объективный) подход к прошлому, воспринимаемому во всей полноте исторического опыта, со всеми “удобными” и “неудобными”, славными или позорными страницами, открывающими не столько радужные перспективы будущего, сколько трагедии прошлого. О глубине расхождения Готорна с доктриной “явственной судьбы” говорит, в частности, еще одно рассуждение в уже цитировавшейся выше “Старой усадьбе”. Называя себя автором “пустых историй”, Готорн затем высказывает сожаление о том, что пребывание в таком месте не подвигло его на создание чего-то более значительного. Из-под его пера могли бы выйти “глубокие трактаты на тему морали”, где высказывались бы “непредвзятые взгляды на религию”, или же, добавляет он, “истории (такие, какие мог бы написать Бэнкрофт, поселись он здесь, как некогда намеревался), с ярко нарисованными картинками, сверкающие глубиной философской мысли” (11; р. 1124).



ДЖОН ГЭСТ. ДУХ ФРОНТИРА ("ЯВСТВЕННАЯ СУДЬБА")

Едва ли тех, кто читал “Старую усадьбу”, эти слова могут ввести в заблуждение. Их откровенно иронический тон говорит о том, что Готорна не привлекало создание парадных полотен на исторические сюжеты во вкусе того времени; что он не намерен льстить тщеславию современников, — самое большее, на что они могут рассчитывать, это то, что он напишет роман, содержащий “какой-нибудь глубокий урок” (11; р. 1124).

Разумеется, Готорн, как и Бэнкрофт, и другие авторы исторических сочинений, смотрел на историю глазами человека середины девятнадцатого столетия. Его вживание в прошлое, подход к нему через сферу сознания отнюдь не означали отказа от оценки давних событий, которые он видел в иной перспективе, чем их непосредственные участники.

“Вся философия, которая отторгает человечество от настоящего — это не более, чем слова”, — так звучит его кредо, высказанное в очерке “Старые новости” (1835; 11; р. 252). Очевидно, что писатель не только не исключал современного взгляда на прошлое, но, напротив, считал его обязательным для каждого, кто к нему обращается. Что он решительно отвергал — так это сознательное перелицовывание истории в угоду сиюминутным запросам. “Современный” взгляд, по его мнению, только тогда и будет современным, когда сможет вынести из прошлого его сокровенный смысл, или, как принято было говорить в XIX в., “урок”.

Несомненно, что “слава, купленная кровью”, не вдохновляла писателя на создание сочинений, скроенных по моде того времени, рисующих прошлое в облагороженном, идеализированном виде. Даже когда в произведениях Готорна присутствует легендарный пласт, его отношение к изображаемым событиям не бывает однозначным. Рядом с героическими деяниями предков, льстившими самолюбию его современников, он показывает их дикий фанатизм и предельную нетерпимость, претворяющиеся в повседневном существовании в чудовищную жестокость. Сами по себе эти удручающие Готорна качества представляют собой оборотную сторону достоинств первых поселенцев: твердой веры, стойкости, нравственного максимализма, бескомпромиссности, которые помогли им выстоять перед лицом лишений и невзгод.

Красноречивое подтверждение этому дает зачин рассказа “Эндикотт и красный крест” (1838). Воскрешая одну из славных страниц прошлого, писатель повествует о том, как крошечная пуританская община на краю земли дерзнула бросить вызов короне и всесильному архиепископу Лоду, к которому благоволил ненавидистый король и преследования со стороны которого вынудили многих пуритан отправиться за океан. Предводитель сэйлемского ополчения, впоследствии губернатор Массачусетской колонии Джон Эндикотт сорвал с древка английский флаг, утвердив до-

стоинство колонистов. Гордый жест Эндикотта может быть даже представлен — в соответствии с принципами “типологического” мышления пуритан — как отдаленный провозвестник революции. Все как будто подталкивало к изображению этого эпизода в героико-патетическом ключе. Однако, не снижая героики события, поставленного в центр рассказа, Готорн предлагает иное художественное решение. Он счищает глянec, скрывающий истинный лик истории, расширяя повествование тщательной проработкой фона. С точки зрения развития сюжета, это явное излишество, однако фон необходим для воссоздания максимально полной картины прошлого — в драматических сопряжениях добра и зла, позволяющих вписать событие в контекст действительности. В такой трактовке героический эпизод не приподнят над повседневной реальностью или противопоставлен ей, а напротив, погружен в нее. Писатель не только добивается стереоскопического эффекта — объемности изображения. Усложняется, двоятся отношение к прошлому, обретающему смысл в сопряжении героизма и жестокости, бесчеловечности и добродетели, зла и безвинного страдания.

“У одного угла молитвенного дома высился позорный столб, у другого — колодки, и, по исключительному счастливому для нашего очерка случаю, голова приверженца епископальной церкви и подозреваемого католика была гротескно зажата первым устройством, в то время как ноги его собрата-преступника, лихо осушившего чашу за здоровье короля, были скованы другим”. Завершается следующий затем перечень наказаний, которым подвергнуты члены общины, наблюдением, что в толпе находилось “...несколько человек, обреченных на пожизненное наказание: у кого были обрублены уши, как у щенков, у кого — выжжены на щеках начальные буквы слов, обозначающих их прегрешения; одному вырвали и прожгли ноздри, другому надели на шею веревку с петлей, запретив ее снимать или прятать под одеждой” (11; р. 543).

Беспристрастное по тону описание с виду лишь объективно передает то, что отмечает взор наблюдателя, словно настолько привыкшего к проявлениям человеческой жестокости, что его уже ничто не может вывести из равновесия, но это впечатление невозможно плавной речи обманчиво. Ее резко перебивает доносящийся из другого исторического времени, из иной нравственной реальности комментарий: “Мне кажется, он, должно быть, испытывал жуткое искушение прикрепить другой конец веревки к подходящей перекладине или суку” (11; р. 543). Готорн, таким образом, изначально доносит до читателя собственную оценку происходящего. Еще существеннее в этом плане скрупулезно разработанный контраст героического деяния, достойного

восхищения и благодарной памяти потомков, и жестокой повседневности, заставляющей содрогаться от ужаса и возмущения и полтора столетия спустя. И хотя приятнее видеть прошлое в золотом ореоле славы, Готорн ощущает себя наследником всех исторических традиций и знает — как писатель он обязан спасти их от забвения. Именно совмещение перспектив реального исторического опыта, его скрупулезного анализа и современного взгляда, иначе говоря, глубинный историзм художественного мышления, составляет ядро произведений Готорна, написанных на исторические сюжеты, в которых, по словам современного исследователя Майкла Колакурчио, проявляется "...его невероятная способность критически осмысливать и драматически воссоздавать нравственный климат, в котором жили и, так или иначе, искали спасения первые поколения американцев"¹².

Готорновские исторические прозрения существенны не только для понимания творческих устремлений писателя. Его двойственность в отношении пуританского наследия знаменовала становление нового, объективно-исторического взгляда на присущие Новой Англии представления о мире и человеке, на ее этику и эстетику, обозначив новую фазу в духовном развитии региона.

Недостатка в критике не было и до Готорна. Как в средних штатах, так и на Юге традиционно и не без основания наследников ново-английских пуритан обвиняли в нетерпимости, косности мышления, ханжестве и лицемерии, презирали за меркантилизм, забвение радости жизни и небрежение искусством. Но то была критика "со стороны", она не могла претендовать на объективность, а нередко в ней явно просматривалось, особенно на Юге, своекорыстное стремление отвести обвинения в собственный адрес. Теперь голос прозвучал из самого сердца Новой Англии.

Глубоко понятый и великолепно переданный Готорном суровый нрав — наиболее ярко выраженная черта характера, мимо которой не прошел никто, когда-либо писавший о Новой Англии, — изображен в его произведениях не только порождением суровых условий существования и тяжких испытаний, выпавших на долю первопоселенцев. Ключевую роль — и в хорошем, и в дурном — писатель отводит идеологии пуританства. В таких рассказах, как "Кроткий мальчик" или "Майский шест на Мерри-Маунт" (1836), Готорн принимает сторону притесняемых и преследуемых: ребенка квакеров, затравленного до смерти пуританами, пребывающими при этом в убеждении, что они верны божьему завету; молодежи, которая празднует у майского дерева приход весны и славит радость жизни, а в финале оказывается изгнанной из колоний ревнителями пресной пуританской морали.

В отличие от "Эндикотта" в этих рассказах отсутствует героико-патриотический план. Пуританские нравы получают не много-

стороннее освещение, уравнивающее их положительные и отрицательные свойства, а чисто негативное. Однако в этих рассказах Готорн раскрывает пуританское сознание, еще не погружаясь внутрь него, не рассматривая его как вещь в себе, выявляя его сущность в столкновении с иной этикой и мироощущением. Несомненно, что в этом конфликте автора интересует не доктринальный спор, а нравственная позиция сторон. Она-то и становится главным критерием оценки человеческого поведения. Вопрос решается не клятвенными заверениями в своей приверженности учению, а способностью к пониманию и состраданию.

В ряде рассказов, от "Черной вуали священника" (1836) и "Молодого Брауна", до мрачного шедевра "Итен Брэнд", Готорн предлагает скрупулезный анализ пуританского сознания. Пережив фантастическое ночное приключение, герой рассказа "Молодой Браун" ("Young Goodman Brown", 1835), который Мелвилл считал по глубине равным творению Данте, приходит к убеждению, что благочестие окружающих — всего лишь маска, поскольку они почитают в душе своей не Господа, которому платят дань пустым словом, а дьявола. Потрясенный увиденным, Браун замыкается в себе, усомнившись в людях, в любви, в высшей и конечной благодати мира и бытия. В рассказе сохраняется двойственность в отношении ночных видений, повергающих в ужас героя и переламывающих его жизнь. Автор оставляет читателю решать, действительно ли юный Браун видел на шабаше ведьм всех достойных членов общины, чего было вполне достаточно для обычного "готического" рассказа, или эти картины — лишь порождение его больного сознания. Именно подобная двойственность говорит о глубине авторской мысли и художественном мастерстве писателя. В определении истоков болезни, поразившей его героя, Готорн утверждает принципы подлинного историзма. Она — порождение пуританства, одержимого идеей порочности человека. Как пишет М.Колакурчио, Браун, а подобно ему, и многие другие готорновские герои претерпевают "...психологические последствия нравственных постулатов, присущих их собственному историческому миру. Отнюдь не пытаясь посредством объяснений представить это бремя [идеи] порочности как нечто несущественное, готорновские истории точно определяют место этой универсальной проблемы в специфически американском времени и пространстве" (12; р. 35).

Если в "Молодом Брауне" с пуританской дилеммой ненароком, но с трагическими последствиями для себя сталкивается неискушенное сознание, в "Итене Брэнде" (1851) объектом изображения становится душа, отравленная сознанием своей греховности. Возгорев желанием постичь природу "непростительного греха", Брэнд становится холодным наблюдателем человеков, по-

пирая священную тайну сердца, и тем самым порывает узы, связующие его со всем людским родом. Это выпадение из человеческого единства и есть для Готорна самый тяжкий — *непростительный* — грех, оборачивающийся для героя проклятием. Не вынеся непосильного бремени, Брэнд бросается в жерло пылающей печи — в огне, снедавшем его при жизни, находит последнее успокоение его страждущая душа.

Рассматривая доктрину первородного греха, краеугольный камень пуританства, в ее психологическом и нравственном воздействии на человека, Готорн дает ей негативное освещение. Но пересмотр пуританской идеологии осуществляется у него не “по пунктам”. Он захватывает все мироощущение писателя, противопоставившего железной пуританской ортодоксии гуманистические взгляды, отражавшие умянастроения нового века. Их невозможно представить в виде законченного учения или теории, но Готорн чувствовал, что обреченная под влиянием пуританства на вечную оглядку в прошлое Новая Англия вынужденно замыкалась в своем провинциализме и, враждебно встречая новые идеи, отрывалась от общего движения времени. Глубокий внутренний спор с устоявшимися представлениями пуританства затрагивает все уровни художественной структуры произведений Готорна, обнимая все ее компоненты, от сюжета, обрисовки характеров и отступлений, доносящих авторское отношение, до конкретного образа и интонации.

Примером может служить сравнительно ранний рассказ Готорна “Воскресенье дома” (1837). Он принадлежит к той жанровой разновидности малоформатной прозы, которая именуется “sketch” (за неимением адекватного перевода на русском передается несколькими вариантами: “очерк”, “эскиз”, “скетч” и др.). Этот тип рассказа был широко представлен в американской литературе как среди современников, так и предшественников Готорна, в частности, в творчестве Ирвинга. Такой “рассказ” может представлять собой портретную зарисовку, исторический очерк, описание непосредственных впечатлений автора, лирический “фрагмент”, обретший популярность именно в творчестве романтиков. Подобных очерков у Готорна немало: писатель несомненно питал особое пристрастие к этой форме с ослабленной событийно-фабульной основой, где главный стержень — движение авторского сознания. Рассказчик, от лица которого ведется повествование, как правило, отмечен автобиографическими чертами, однако ценность такого рода очерков менее всего связана с тем, что они могут стать источником сведений о жизни писателя, и определяется в первую очередь лирическим содержанием, сосредоточенным не на фактах, а на душевных порывах, игре настроений, упорной работе мысли.



ЧЕЛОВЕК, ДЕРЖАЩИЙ БИБЛИЮ

Шелдон Пек. Ок. 1830.

Оставаясь в этой лирической миниатюре на почве вполне традиционного для пуританской литературы рассуждения на моральные темы, Готорн по существу вступает в спор с ортодоксальной пуританской мыслью. Отталкиваясь от одной из библейских заповедей, он придает ей смысл, глубоко отличный от унылой проповеди благочестия и отрешения от мира. Поначалу ничто не предвещает спора — в картине раннего утра писатель, судя по всему, предуготовляет к привычному для такого рода сочинений выкладкам отвлеченно-назидательного толка. Однако вопреки логике размышлений звонкая интонация строк позволяет уловить иной, мажорный настрой.

Итак, рассказчик предпочитает остаться дома и издали наблюдать за происходящим, довольствуясь тем, что на богослужении присутствует его “внутренний человек”. В обоснование предлагается рассуждение, которое в прошлом могло вызвать самую суровую отповедь. Смысл его заключается в том, чтобы вывести веру из-под власти церкви, превратить ее из “общественного” дела в дело личное и внутреннее: “... сердце, исполненное благочестия, может освятить и разбойничью пещеру, — говорит рассказчик, — тогда как порочное — может обратить в нее и храм. Мое сердце, вероятно, не обладает ни столь святою, ни, хотелось бы верить, столь нечестивою силою” (11; р. 415).

Готорн пересматривает в рассказе само понятие “святости”, выдвигая категории, порывающие с традиционной пуританской моралью. Восхищенным взглядом следит повествователь за стойкой девушек, покоряясь очарованию их земной красоты: “Будь я самым священником, я бы не удержался от взгляда. Одна облачена в белый муслин, а от талии ниспадает к туфелькам черный шелк; другая — вся алая, от лент на голове до шнурков — один сплошной багрянец; третья сверкает ослепительно-желтым цветом, словно ее одеяние соткано из солнечного света. (...) Почти все они — хотя очень странно, что я об этом знаю, — в белых чулках, белых, как снег, и в изящных туфельках, зашнурованных крест-накрест повыше шиколотки черной лентой. Белый чулок бесконечно эффектнее черного” (11; р. 417).

Исполненная непринужденной грации, очаровательной легкости и изящества картина, переливающаяся в буквальном смысле слова всеми цветами радуги, введена Готорном отнюдь не ради одной лишь красочности описания. Это зарубка, отмечающая движение времени, мета, обозначающая становление нового мироощущения, новых идеалов. Аскезе кальвинизма противопоставлена красота земного мира, призванная, однако, не затмить и уж тем более не повергнуть красоту мира божественного, а лишь еще более оттенять ее, служить ее отсветом, отражением, подтверждением.

В мире Готорна, прямого наследника пуританского прошлого, существует — и активно утверждается — примат духа над плотью, трансцендентного над мирским, небесного над земным, вечного над бранным, универсального над частным. И все же оппозиция “дух — материя”, одна из основных антиномий художественного сознания Готорна, восходит не только к традициям пуританства, но в еще большей мере к эстетике романтизма. Она пронизывает все его творчество, закрепляясь в устойчивых парах: дух, духовный, идеальный, воздушный и т.д., с одной стороны, и мир, мирской, земной, материальный, телесный и т.д. — с другой (*spirit, spiritual, ideal, airy; world, worldly, earthly, material, bodily, etc.*). Но несмотря на безусловное разрешение оппозиции в пользу идеального, трансцендентного, универсального, земное — *бренное и тленное* в восприятии пуритан — впервые в литературной традиции Новой Англии обретает живую реальность именно в творчестве Готорна.

В очерке “Воскресенье дома” картина освещена мягкой иронией: священнику с его заученной проповедью не “вознести душу”, не приобщить ее к высшему добру и красоте — изношенное слово не в силах пробудить чувства и мысли слушателя. Зато пение задержавшихся в церкви после службы “сынов и дочерей музыки”, взятая на органе “случайная нота” напоминают рассказчику ангелов, которые “в то блаженное утро спустились с небес, чтобы поклониться истинному добру” (11; p. 419).

Как в собственно литературном, так и в духовном отношении Новая Англия должна была пройти поистине огромный путь, чтобы стало возможно то, что принес в ее литературу Готорн.

Интерес Готорна к прошлому не замыкается пределами пуританской Новой Англии. Какой бы значимости ни была исполнена для него история родного края, в знании которого в то время мало кто мог с ним сравниться, диапазон исторических интересов писателя всегда был неизмеримо шире, что с очевидностью проявляется в тематике его рассказов. Его внимание привлекали не только суровые нравы и неукротимо-нетерпимый дух “железных людей” (или “людей из железа”), как называет Готорн пуритан в своих произведениях от “Майского шеста” и “Эндикотта” до “Алой буквы”, но и сравнительно близкие по времени драматические события восемнадцатого столетия, ставшие вехами духовного и общественного развития американской нации.

“Дела давно минувших дней” никогда не были для него только живописной декорацией, которую можно населить выдуманными условными фигурами, прихотливо заполнив всевозможными необычайными приключениями и невероятными происшествиями, иначе говоря, не были чисто вымышленным миром, где царит беспредельный авторский произвол. Вновь и вновь погружаясь в

прошлое, Готорн ищет в нем не занимательности и забавы, не возможности укрыться от назойливой повседневности, поселившись в мире красочных грез и сладостных мечтаний. В дали времен он ищет корни, истоки, рубежи, приметы, в которых проглядывают зачатки, первые смутные проблески явлений, форм, настроений, идей — элементов окружающего его мира. Это поражающее пестротой и многоликостью, неуловимое в своей переменчивости вечно *текущее* настоящее, как прекрасно создавал писатель, невозможно понять исключительно из настоящего, рассматривая его с близкого расстояния, в упор.

Ощущение Готорном глубинной сопряженности былых времен и современной ему жизни, неразрывной их связи, запечатлевшей движение эпох, чреватое переменами в общественном укладе и человеческой душе, рождает живое чувство перспективы, не столько устанавливающей порядок следования в причинно-временном континууме, сколько объединяющей в целое национального опыта разделенные во времени, по видимости разрозненные и случайные крупницы бытия, какими они рисуются воображению невдумчивого наблюдателя. Стремление высветить в водовороте событий узлы, где неприметно завязываются зерна грядущих социальных и нравственных сдвигов и потрясений, в соединении со строго аналитическим подходом и непредвзято критическим взглядом раскрывают сущность историзма, отличающего художественное мышление Готорна.

Изучение готорновского историзма, разнообразия его форм и его воздействия на восприятие писателем окружающей действительности, предпринятое в ряде современных работ, расширив представление об этой стороне его творчества, привело к существенному пересмотру его собственной общественной роли и значения его наследия. Так, М.Колакурчио, для которого историзм Готорна стал главным объектом исследования, пришел к заключению, что его произведения, созданные на исторические темы, важны не только как художественные явления. Воплощая в поставленной в них "нравственной дилемме", по мнению исследователя, "целый комплекс исторически обусловленных и исторически репрезентативных возможностей или проблем", эти сочинения вносят бесценный вклад в американскую культуру в целом, выводя ее на высокий уровень философского осмысления, исторического анализа и саморефлексии. Идеино-художественный замысел писателя "реализован с такой полнотой и блеском, — пишет Колакурчио, — что это обеспечивает Готорну место среди самых глубоких теоретиков и дерзновенных историков [американской] мысли и культуры" ("most speculative and daring intellectual and cultural historians", 12; p. 35). Предлагая такую оценку творчества Готорна, исследователь тем самым решительно отвер-

гает взгляд Г.Джеймса, который не раз сетовал на скудость готорновской мысли и чьи суждения получили широкое распространение в американской критике.

Надо сказать, задолго до Колакурчио подобная точка зрения на творческий гений Готорна была высказана в статье "Готорн как поэт" (1951) английской исследовательницы К.Д.Ливис. Написанная в пору, когда в американских научных кругах превалировало негативно-пренебрежительное отношение к писателю, эта новаторская по духу и смыслу работа, выполненная на основе скрупулезного (в том числе текстологического) анализа обширного материала, доступного любому, но десятилетиями пребывавшего втуне в силу того, что репутация писателя в 30–40-е годы пострадала от жестоких ударов, непредвиденно нанесенных "новой критикой", пролагала новые пути в изучении творческого наследия Готорна. Именно Ливис увидела в Готорне "... критика и интерпретатора истории американской культуры и тем самым зачинателя и создателя литературной традиции, из которой вышли Генри Джеймс, с одной стороны, и Мелвилл — с другой"¹³.

Как уже говорилось, готорновские предания американской старины безошибочно тяготеют к переломным моментам отечественной истории. К их числу принадлежит такой шедевр, как созданный Готорном в 26–27 лет рассказ "Мой родич, майор Молинё" ("My Kinsman, Major Molineux"). Именно его и подобные ему написанные в ранней молодости вещи имел в виду писатель в предисловии к своему последнему новеллистическому сборнику «"Снегурочка" и другие дважды рассказанные истории» (*The Snow-Image and Other Twice-told Tales*, 1852), когда сетовал на то, что плоды зрелых лет мало чем отличаются от ранней "падалицы" (11; р. 1156).

Действие происходит в 30-е годы восемнадцатого столетия и воссоздает растянувшуюся на десятилетия предреволюционную ситуацию, когда между жителями колоний и колониальными властями постепенно накапливалось напряжение, в конечном счете разрядившееся революционной войной. Выбор не случайно пал на ранний этап этого процесса, когда до вооруженного конфликта было еще далеко. Тем самым писатель получил возможность представить глубоко противоречивую, переменчивую, зыбкую ситуацию, имеющую множество вариантов развития. Позиции сторон еще окончательно не определились, и настроения людей, еще не созревших для роковой схватки, находили выход в демонстративном жесте, подчас ироничном, подчас вызывающем, подчас фантазмагорическом.

Свидетелем, а в конце концов и участником такой фантазмагории и становится герой рассказа, юный Робин, сын пастора из затерявшейся в глухих дебрях — "пустыне" — деревушки, прибы-

вающий в город, чтобы с помощью именитого родственника найти прочное место в жизни. Появление Робина вызывает в памяти классический эпизод из "Автобиографии" Франклина — на берег сходит смышленный деревенский паренек с котомкой на плече и парой монет в кармане, полный надежд и готовый приложить все силы, чтобы воплотить в действительность свои смутные мечты. Готорн, разумеется, вовсе не копировал своего славного предшественника — он так же, как и Франклин, воссоздавал архетипическую ситуацию эпохи становления промышленно-урбанистической цивилизации на месте патриархально-земледельческой Америки, мечту о сохранении которой как царства справедливости, гармонии и счастья лелеял Джефферсон.

Рассказ строится как история инициации, исполненная глубокого нравственного, социального и философского смысла. Герой скитается по незнакомому городу, где его распросы наталкиваются на глухую стену: ни один из встречных не желает указать ему дорогу к дому самого известного в городе человека, сопровождая притом свои уклончивые ответы уверениями, что Робин сам его скоро увидит, и намеками, смысл которых для него непроницаем. Эти поиски становятся поистине нисхождением в инфернальный мир, что подчеркивается временем действия. Начавшись в ранние сумерки, которые сменяются вечером, а затем ночью, действие достигает кульминации в полуночной кромешной тьме. Ощущение перехода некой черты, за которой простирается потусторонний мир, усиливается, когда герой видит спящих во тьме людей в чудовищных одеяниях и масках, произносящих какие-то слова на неведомом ему языке, — все говорит о мощном брожении, которое идет в толщах этого мира, отдельные выплески которого наблюдает Робин. И наконец является человек в странном облачении, чье разделенное ровно надвое красной и черной краской лицо — лицо двуликого Януса, Князя Тьмы или иного могущественного мифологического персонажа — символизирует данный от века неизбывный дуализм бытия, где нераздельны свет и тьма, день и ночь, жар и холод, красота и уродство, любовь и ненависть, добро и зло, жизнь и смерть.

Смятение и тревога, томящие предчувствия, страх нарастают в душе героя, усиливая накал драматизма, который держит читателя во все возрастающем напряжении. Оно разряжается буквально адской сценой: появляется улюлюкающая разъяренная толпа под предводительством зловещего человека с черно-красным лицом, в окружении которой при свете дымно-полыхающих факелов везут на повозке в дегте и перьях человека внушительной наружности. От этой фантазмагорической процессии несомненно тянутся нити к описанию римского карнавала в последнем законченном произведении писателя, романе "Мраморный фавн". Взгляды по-

жилого человека и его юного родственника скрестились — оба без слов поняли все. Для Робина настал момент истины — инициация состоялась: постигнув роковую переменчивость судеб, он приобщился к одной из тайн бытия. Но Готорн идет в рассказе дальше: он не оставляет своего простака пассивным наблюдателем происходящего, который оценивает развертывающиеся перед ним события взглядом человека, не ведающего пороков цивилизации. В отличие от излюбленного героя просветителей, который довольствуется созерцанием и оценкой событий, оставаясь к ним непричастным, готорновский Робин, герой иного времени, не останавливается на ступени познания. Он оказывается втянут в действие: с изумлением и ужасом он вдруг замечает, что и сам раздражается злорадным смехом и его голос вливается в рев разбушевавшейся толпы.

Этот смех, отмечающий вторую ступень инициации, — страшен. Совершается падение героя, о котором он может потом сожалеть, может даже пытаться исправить содеянное им зло или, более того, искоренить в себе то, что повлекло его падение, но ему уже никогда не вернуть утраченного состояния невинности.

Финал оставляет вопрос о дальнейшей судьбе героя открытым. Ряд критиков находит разрешение перипетий рассказа счастливым для него. Так, американский исследователь Хайатт Х. Уэггнер утверждает, что это, “пожалуй, единственный рассказ из всех, когда-либо написанных Готорном, где падение явно оборачивается благом”¹⁴. В сущности критик развивает предположение, высказанное ранее К.Д. Ливис, которая, желая отвести от Готорна частые обвинения в отсутствии приличествующего американскому писателю оптимизма, писала, что в “Молинё” он “заканчивает разумной, трезвой надеждой на будущую жизнь” (13; р. 42).

Трудно в свете вышеизложенного увидеть в подобных суждениях что-либо, кроме аберрации критического взгляда. Писатель и в самом деле видит возможность преуспевания героя: “смекалистый малый”, как говорит ему незнакомый доброжелатель, может и впрямь “высоко подняться в мире без помощи своего родича, майора Молинё” (11; р. 87). По отношению к герою финал явно ироничен и недвусмыслен: восхождение Робина к вершинам будет непременно оплачено нравственными потерями, обесценивающими его победы.

С точки зрения общественной ситуации, финал носит двойственный характер: описанные в рассказе события — это первый гром отдаленной бури, провозвестие истории, ход которой никто не в силах остановить, — грядущей вождельной свободы. Но ее лучезарный свет не ослепляет писателя: он не может забыть то страшное, темное, безобразное, жестокое, что поднимается со дна человеческих душ во время тяжких исторических испытаний, как

не позволяет злобе, жестокости и уродству стереть память о благородстве, верности, самоотверженности.

Стремлением к наивозможной полноте изображения, сопрягающей, казалось бы, несоединимое в пределах одного художественного произведения, отмечен созданный в конце 30-х годов замечательный цикл "Легенды губернаторского дома" ("Дважды рассказанные истории", второй выпуск, 1842), состоящий из четырех рассказов. Его действие в целом вплотную приближено к Американской революции. Открывающий его "Маскарад лорда Хау" (1838) рисует эвакуацию англичан из Бостона, а завершается цикл символической передачей ключей хранительницей губернаторского дома, древней Эстер Дадли, стойко хранящей верность королю Георгу III, представителю новой власти, Джону Хэнкоку, и ее смертью, с отступлением в более отдаленное прошлое в двух срединных рассказах.

Более чем полвека спустя Готорн не помышлял оспаривать результаты победоносно завершившейся революции, как, впрочем, и правоты и истинности ее идейно-философского субстрата, сложившегося главным образом на основе просветительского учения. Что он оспаривает — так это право зачеркнуть в прошлом все, что не вписывается в благостную картину истории, изъять противоречия, неприятие и сопротивление выбору, который казался многим в середине XIX в. единственно возможным; стереть память об утратах — людских потерях, исторических возможностях, культурных ценностях — тех жертвах, которые есть реальная цена свободы, лишь возвеличивающая подвиг героев, и заменить ее азбучно-простой картиной поступательного движения вперед. Поскольку во всех рассказах цикла, как и в "Майоре Молине", да и в большинстве рассказов на исторические сюжеты, присутствует фантастический план, облеченный в тех или иных конкретных случаях в форму легенды, "готического" повествования, предания и т.д., критика нередко отдает предпочтение именно этим формам, считая исторический ракурс всего лишь уловкой романтика, которому "история" открывает простор для игры воображения.

"Затворник"-Готорн пристально вглядывался в жизнь своего века, нередко в непосредственной форме включая в произведения свои соображения по поводу американского общества — не без ушерб, по мнению ряда исследователей, для собственно эстетического начала, когда, прерывая нить повествования, он обращается к читателю от собственного лица. Широко применяя этот прием, Готорн прибегает к нему в различных целях, но в любом случае существенно то, что он служит писателю средством прямого выражения отношения к действительности, позволяя выявлять его представления об окружающем мире не только посредством привычной для литературы интерпретации тем, сюжетов, образов

персонажей, художественных построений в целом, но и в форме прямого высказывания. Своеобразие художественного мышления Готорна, связанного с повествовательными традициями Просвещения, как уже отмечалось, вообще допускало сосуществование в системе малых жанров — как равных — рассказа в собственном смысле слова, а также эссе и очерков различного типа, восходящих к популярному в недалеком прошлом жанру “размышления”, предназначенному для прямого выражения взглядов автора.

Неприятие окружающей действительности, к которой Готорн подходил, как всякий романтик, побуждало его искать воплощения идеала в мире грез, фантастического вымысла, отчего и сама ее картина, со зловещими, мучительными для сознания художника чертами, приобретала фантастический, далекий от реального мира облик. Подобно другим романтикам, как в США, так и в Европе, Готорн видел, что развитие общества проходило под знаком утверждения буржуазных отношений. Сменив отвергнутое революцией сословно-иерархическое разделение, господство денежного мешка установило в Америке не менее жесткие социальные разграничения, *de facto* сводя на нет провозглашенные революцией принципы равенства, братства и демократии. Однако прозрев в тирании доллара первооснову жизнедеятельности современного ему общества, писатель не примиряется с ней как с исторической неизбежностью. Подобно просветителям, Готорн видит в ней нарушение закона Природы, “лишь внешнее обстоятельство”, “искусственный знак”, как он пишет в “Процессии жизни” (1843). Противоестественность подобного состояния, когда мерилom достоинства человека служит его место в книге сборщика налогов и даже болезни разделены по принципу богатства и бедности (“Одни болезни — это болезни богатые и ценные, приобретаемые лишь по праву наследования или же добываемые за золото”, другие — порождаются нищетой), подчеркнута горькой иронией Готорна (11; р. 796).

Принятая обществом искаженная система не может выстоять перед лицом всесильного закона Природы. В конечном итоге ее опрокидывает необратимое течение жизни. Страдание и смерть, от которых никогда не уйти человеку, обнажают неистинность общественного разделения, тщету усилий, направленных на достижение мирской славы и могущества. “Великое братство”, как называет его Готорн, порождаемое бессилием перед горем и смертью, своей реальностью противостоит придуманным людьми “искусственному состоянию” и “искусственным знакам”.

Уничтожение подлинного равенства “великого братства” людей — не единственное, что настраивает демократа Готорна против “могущественных капиталистов”. Так, не убоявшись явного прозаизма, он назвал их в рассказе “Новые Адам и Ева”

(1843) из сборника «Мхи “Старой усадьбы”» (1846). Выход последнего, следует напомнить, обозначил новый этап в творческой эволюции Готорна, с характерным для него повышением интереса к окружающей действительности. Со всей непреложностью свидетельствуют об этом такие рассказы, как “Родимое пятно” (1843), “Небесная железная дорога” (1843), “Эготизм, или Змея в груди” (1843), “Рождественский банкет” (1844) и ряд других. Определяя черты, присущие современному обществу, писатель особо выделяет торжество грубого материализма, подчиняющего себе все стороны человеческого бытия. Его крайним воплощением выступает обыденная власть капитала, вызывающая негативное отношение автора. В беззастенчивом меркантилизме он видит главную причину унижения и осквернения духа, деформации человеческой природы. Погоня за материальными ценностями ожесточает сердца, наполняя их враждой, разрушает нравственные устои. Критическое отношение автора к действительности передано в этих рассказах оппозицией понятий “дух — материя”, сталкиваемых нередко в очень простой и открытой форме. Одна из ведущих и наиболее значимых в творчестве Готорна, оппозиция эта представлена в различных элементах повествовательной структуры, скрепляя их внутреннюю связь.

Широкому панораму современности разворачивает Готорн в рассказе “Новые Адам и Ева”. Обратившись к жанру “восточной сказки”, одной из наиболее идеологически и эстетически маркированных форм, открыто демонстрирующих свою просветительскую родословную (на сознательность его выбора указывают соответствующие отсылки в тексте другого, близкого по типу рассказа), писатель предлагает посмотреть на американскую цивилизацию глазами пришельцев из иной реальности. Неадаптированное к ее “успехам” восприятие первых людей остро схватывает несообразности американского общественного устройства. Своим непониманием они отторгают как противоестественные такие привычные для соотечественников Готорна институты, как тюрьма, суд, банк. Изображая посещение банка новыми Адамом и Евой, в своей невинности не ведающих тайны “маленьких желтых кружочков”, наделенных “магической властью, способной колебать человеческие сердца и вводить в заблуждение нравственное чувство”, Готорн сатирическими красками рисует отпавшую от природы “искусственную систему”. С язвительной усмешкой говорит он об “огромных кипах банкнот, этих подобных талисманам клочков бумаги, которые некогда обладали способностью ... творить всевозможные опасные чудеса, будучи сами, однако, не более, чем призраком денег, тенью тени”. В банке, с горечью замечает Готорн, его герои “открыли источник, жизнь, самую суть системы, которая въелась в самое нутро человечества

и своей мертвой хваткой задушила его истинную природу" (11; р. 758).

Аналогичных суждений, в которых писатель развивает мысль о могуществе капитала как одном из пороков американской цивилизации, найдется в его рассказах немало. При этом знаменательно, что Готорн усматривает прямую связь между господством чистогана и национальным американским характером. Красноречива в этом плане ситуация в рассказе "Деревянная статуя Драуна" (1844). Когда его герой мастер-резчик Драун говорит, что создал свою вызывающую всеобщее восхищение скульптуру не ради денег, его приятель Копли, тоже художник, не может даже понять его: "Янки и отказывается от случая сколотить состояние! Он сошел с ума, и вот откуда эти проблески гения" (11; р. 939). Мгновенность и автоматизм его реакции свидетельствуют о существовании прочной связи между обществом и индивидом, под воздействием которой сформировался склад национального характера в одном из его региональных вариантов. Конфликты окружающей действительности осмысляются Готорном как конфликты именно буржуазного общества, безразличного к запросам духа, порождая у писателя чувство тревоги и глубокого разочарования. Сознание непреодолимого разрыва между духом и торжествующей "материей", общественная слепота, позволяющая верить в прогресс, невзирая на духовные потери, окрашивает творчество Готорна в трагические тона.

Писатель-романтик, он не замыкает своего художественного видения границами прошлого или чистого вымысла. В картине американской жизни середины XIX в., разносторонне представленной в его произведениях, Готорн передает многие характерные приметы нового, принимавшего зримую форму у него на глазах уровня развития американской цивилизации, в частности, уделяя внимание и техническому прогрессу, уже тогда с особой силой заявившему о себе именно в США. Не последнее место отводится всевозможным новшествам, свидетелем рождения которых был писатель. В "Чертоге фантазии" (1843) Готорн даже назвал изобретательство "особенно характерным для нашей страны" (11; р. 738). На страницах его произведений наделенные колдовской властью фамильные портреты соседствуют с таким техническим чудом своего времени, как дагерротип; овеянные поэзией очаг или камин — с прозаической печью новейшей конструкции, а "длинная процессия экипажей, которые все до единого, как Золушкина карета, сверкали великолепием красок и позолоты"¹⁵, — с вереницей вагонов, где вместе "под длинной и узкой крышей сидит совсем рядом пятьдесят человек"¹⁶, и паровозом, который в "своем стремлении вперед пролетал над реками, прорезал леса, пронзал сердце гор и мчал от города к поселку в пустыне, а там —

снова к какому-нибудь далекому городу. Словно метеор, только увидел — и уж не видать, а его гулкий грохот все стоит в ушах” (11; р. 712).

Однако насыщенность описания конкретными, выхваченными из жизни деталями и реалиями повседневного существования не знаменовала перехода Готорна к реализму. Как и появление паровоза на одном из знаменитых полотен Уильяма Тернера, присутствие примет современности в его произведениях само по себе не равнозначно отрешению от романтизма. Их задача — усиливать эффект правдоподобия: о необходимости последнего говорил — и как раз в статье о Готорне — и Эдгар По. В романтическом, как и в реалистическом, произведении правдоподобие — одно из условий для начала диалога автора и читателя, хотя его мера и отводимая ему на разных уровнях повествования роль в этих случаях различны. В конечном счете вопрос о творческом методе, в рамках которого работает художник, решается не наличием или отсутствием правдоподобия, а всей целостной художественной структурой произведения, совокупностью выразительных средств и мировоззренческой позиции автора, иначе говоря, типом предлагаемого в нем художественного обобщения, или еще шире — типом художественного мышления писателя. Очевидно, что цель писателя-романтика — не правдоподобие создаваемой картины, но воплощение истины, которую он прозревает, осмысляя единичное явление, ситуацию, судьбу в свете универсальных категорий. Вопреки довольно распространенному мнению, особенно в США, Готорн оставался романтиком не по той причине, что плохо знал жизнь современной Америки, но, напротив, его романтическое видение определило воплощение представлений писателя о действительности в его произведениях.

Отношение Готорна к науке и техническому прогрессу, о котором говорилось выше, было двойственным. Не оспаривая, что достижения науки, развитие техники, да и фабричное производство облегчают труд и существование человека, делая возможным то, о чем не смели мечтать предшествующие поколения, Готорн вместе с тем полагал, что как для человека, так и для общества этот путь чреват потерями, неизмеримо превосходящими даруемые техническим прогрессом блага. Перспектива технического совершенствования, вдохновлявшая многих его современников, у Готорна неизменно окрашена скепсисом. Это заметно при сопоставлении его взглядов с позицией Уитмена. Мысленно соединяя технический прогресс с духовным раскрепощением человека и совершенствованием общественного устройства, Уитмен черпает в нем заряд оптимизма, мощно прозвучавшего в его поэзии. Тем примечательнее приведенное описание поезда — редкий пример переключки сумрачно-скептического Готорна со светлыми настро-

ениями его младшего современника. Как ни мимолетны подобные ощущения, они вдохновили писателя на создание глубоко поэтичного, исполненного радостного возбуждения образа, близкого по интонации к уитменовскому. Однако негативную в целом оценку Готорн давал не техническому прогрессу как таковому, а тому воздействию, которое оказывало на человека развитие современного американского общества, включавшее — хотя и не в качестве главного фактора — технический прогресс. А коль скоро все упирается в человека, конфликт мгновенно перемещается в нравственно-этическую сферу. Так во всяком случае разворачивает его Готорн в рассказах “Родимое пятно” и “Дочь Раплачины” (1844; «Мхи “Старой усадьбы”»).

“Родимое пятно” (“The Birth-mark”) открывается идиллической картиной: соединившие навеки свои сердца блестящий ученый Эйлер и его красавица-жена Джорджиана не чают души друг в друге (то, что он ученый, а не алхимик, знахарь, колдун и т.п., сразу же сообщает действию безошибочно современный оттенок). Кажется, эту прекрасную — и очень современную — чету ожидают годы безоблачного счастья. Одно ничтожное обстоятельство, суший пустяк мешает Эйлеру до конца раствориться в блаженстве — крошечное, еле заметное родимое пятнышко на щеке жены. Им овладевает неодолимое желание уничтожить его, чтобы ее совершенная красота была явлена миру безупречною. Эта неожиданно появившаяся легкая тучка на ясном небосклоне становится предвестием беды. Джорджиана без колебаний вверяет себя экспериментам мужа. Тот отдается им безраздельно, со всей страстью и самоотверженностью, но чем дальше идут они, тем очевиднее, что его страсть и одержимость приняла чудовищное направление. Идеалист-Эйлер в стремлении к совершенству потерял из виду человека, “научный” результат стал для него самоцелью. С каждым днем Джорджиана бледнеет и теряет силы, но Эйлер не замечает этого. Он даже пренебрег таким предупреждением, как то, что с каждым новым экспериментом пятно становится все больше. Это лишь разжигает ученого, усиливая его слепоту, и он с тем большей яростью и непреклонностью продолжает свои эксперименты, пока однажды перед ним не оказывается бездыханное тело любимой.

В американской критике довольно часто ссылаются на “Родимое пятно” в доказательство неприязненного отношения к науке, которое якобы питал Готорн. Очевидно, однако, что внимание автора сосредоточено на душевном омертвлении героя, на той слепоте, аналог которой — слепота пуритан, видящих в ребенке квакеров не дитя человеческое и даже не живое существо, а воплощение неприемлемого для них квакерского учения, подлежащее уничтожению (“Кроткий мальчик”).

Жертву науки можно увидеть и в героине рассказа “Дочь Раппачини” (“Rappaccini’s Daughter”), хотя подобное истолкование было бы крайне упрощенным решением вопросов, поднятых автором. Дочь ученого Беатриче живет в прекрасном саду, описание которого посредством аллюзий вызывает ассоциацию с райским садом. Но красота его обманчива — сад Раппачини страшен для любого случайно попавшего туда человека: все его растения ядовиты, и сам воздух напоен смертельным ядом. Выросшая здесь прекрасная Беатриче впитала этот яд — он стал ее природой, ее дыхание смертельно для обычных людей, но вырванная из отравленной атмосферы она умрет от глотка чистого воздуха. Появление юного Джованни и взаимная любовь молодых людей на какой-то миг позволяет надеяться на возможность благополучного исхода. Однако втянутый в интригу противником Раппачини Джованни, по его наущению, дает Беатриче “противоядие” и вместо чаемого исцеления приносит девушке мгновенную смерть.

Смысл этого великолепного рассказа состоит не в разоблачении бессмысленной или даже вредоносной вражды научных школ, заменившей в сюжете вражду средневековых кланов. Она находится на периферии рассказа, составляя часть внешних обстоятельств и придавая современный (с оттенком злободневности) колорит действию, отнесенному в некое неопределенное, хотя и не очень далекое прошлое. Недаром последними словами умирающей Беатриче были: “Прощай, Джованни! Твои слова ненависти подобны свинцу в моем сердце, ... О, не было ли сначала в твоей природе больше яда, чем в моей?” (11; p.1005). Писатель намеренно соединяет две перспективы — яд-вещество и яд-состояние души, — чтобы показать, что убийственной силой наделена душа человека, в руках которого яд-вещество становится простым орудием.

Готорн, однако, не ограничивается общим для романтиков указанием на усиливающийся под влиянием технического прогресса и развития науки разрыв человека с Природой, последствия которого трагичны. Сохраняя верность общеромантической установке, писатель вновь и вновь пытается в своих произведениях осмыслить как истоки этого разрыва, так и то, во что он выливается. При этом в своих поисках он неизменно по-настоящему оригинален в подходе к явлениям действительности и их интерпретации.

К примеру, в “Легендах губернаторского дома” отправной точкой для подобных размышлений Готорна становится сравнение прежнего и современного города: “Дома стояли одиноко и независимо, не как теперь, когда их раздельное существование сливается в сплошные ряды за фасадом утомительного подобию, — но каждый, обладая собственными чертами, словно порожденный

личным вкусом его владельца, — а все в целом представляло живописную неправильность, отсутствие которой навряд ли компенсируется любыми красотами современной архитектуры". В красноречивом противопоставлении "утомительного подобия" и "живописной неправильности" последняя наделяется эстетическим достоинством (11; р. 640). На том же контрасте основано в очерке "Старая усадьба" противопоставление продукции фабричного производства и примитивных изделий индейцев, "столь грубо отделанных, что почти кажется, будто форму им придал случай. Огромное их очарование заключено как раз в этой грубости и индивидуальности каждого предмета, столь отличного от изделий *цивилизованного машинного производства*, которое *все кроит по одной мерке*" (курсив мой. — М.К.; 11; р. 1129).

Однако для такого художника, как Готорн, одних лишь эстетических критериев — суждений о красоте и очаровании — было далеко недостаточно для выявления сущности окружающего мира. Как сфера повседневного бытия не существовала для него отдельно от сферы духа, так и эстетика была неотрывна от нравственного чувства. Соединяясь как бы по принципу сообщающихся сосудов, они создают в художественном мире Готорна определенное равновесие сил. Связанные единством стоящей за ними надмирной и надличной высшей идеи ("воплощенной божественной идеи"), эти сферы обнаруживают сходство в своих сущностных проявлениях, и потому процессы, какими отмечена одна, аналогичны тем, что протекают в другой. Характерное для всего творчество Готорна неперменное соотношение этики и эстетики составляет своего рода закон художественной симметрии, посредством которого организуется структура его произведений.

Однообразие, унификация, единая мерка — удел не только творений рук человеческих в машинный век, но и самого человека, которому угрожает утрата индивидуальности, уподобление единому образцу, имя которому стандарт. Готорн едва ли не первым в американской литературе уловил эту бурно прогрессирующую болезнь века, запечатлев подобное разрушение личности, к примеру, в новелле "Старый торговец яблоками" (1843). Однотипные дома, однотипные предметы, однотипные, унифицированные люди — такова закономерность, вырастающая из наблюдений писателя над действительностью. Однако Готорн разрывает порочный круг, провозглашая неприятие "объективных" закономерностей жизни. Отстаивание человеком своей духовной независимости — единственно возможная для него форма сопротивления давлению враждебных обстоятельств, ведущих к стиранию личности.

Опору для человека в его стремлении уберечь самоценность личности с ее неповторимым духовным складом от всепроникаю-

щего воздействия окружающего мира Готорн находит в Природе. Он прямо говорит о ее целительном влиянии в финале новеллы "Следы на морском берегу" ("Дважды рассказанные истории", 1838): "Такое содружество [с океаном] воздействует на характер человека так, словно его допустили в общество бессмертных. И, бродя в полдень по шумным улицам, я все еще буду пребывать под впечатлением того дня, так что я буду ходить среди людей добрый и как брат, с нежностью и сочувствием, и все же не растворюсь в неразличимой людской массе. Я буду думать свои думы, и испытывать свои чувства, и обладать своей неискаженной индивидуальностью" (11; pp. 569—570).

Современник Бальзака и Стендаля, Теккерея и Диккенса, Готорн не разделял эстетических устремлений своих европейских собратьев по перу, отдавая предпочтение романтизму. Причиной, однако, была, как отмечалось, не скудость его представлений о действительности. Он делал выбор в пользу высшей, по его убеждению, формы выражения истин бытия. Сила реализма, как казалось Готорну, заключалась в его способности воспроизводить внешнюю, объективную сторону действительности, но этим его возможности и ограничивались. Эти мысли Готорн изложил в знаменитом письме к Дж. Фильдсу, где в обоснование своих взглядов он приводит в качестве примера произведения английского писателя Тrollope, впоследствии посвятившего творчеству американского писателя статью "Гений Натаниэля Готорна" (1879).

"Довольно странно, — признавался Готорн, — но в силу своего личного вкуса я питаю склонность к типу романов, совершенно отличных от тех, какие способен написать я сам. Попадись мне книги наподобие моих, написанные другим, не думаю, чтобы я был способен их одолеть. Читали ли Вы когда-нибудь романы Энтони Тrollope? Они в точности отвечают моему вкусу: написанные под вдохновением говядины и эля и действительно настолько реальные, словно какой-то исполин выворотил громадный кусок земли и поместил его под стеклянный колпак, а все его обитатели занимаются своими повседневными делами и не подозревают, что их выставили напоказ"¹⁷.

Впрочем, современные исследователи склонны по большей части относить это весьма ироническое высказывание не столько к Тrollope, сколько к популярной книжной продукции того времени. Собственные художественные принципы Готорн в этом письме противопоставляет системе реалистического романа, будь то в примитивном варианте популярной беллетристики или в более утонченной форме, представленной произведениями Тrollope. В пользу такого толкования говорит и дважды повторенное им слово "novel", тогда как свои крупные произведения он, как известно, называл "romance". Мысли, изложенные в письме к

Фильдсу, созвучны взглядам на искусство и задачи романиста, которые Готорн развивает в предисловиях к “Дому о семи фронтонах” (1851), “Роману о Блайтдейле” (1852) и “Мраморному фавну” (1858). В них писатель не только настаивает на кардинальном различии романтического и реалистического романов, но и утверждает превосходство первого над вторым.

“Когда писатель называет свое произведение романтическим (Romance), — говорится в предисловии к “Дому о семи фронтонах”, — вряд ли нужно пояснять, что он желает выговорить себе известную свободу как в отношении манеры, так и материала, на которую не счел бы возможным притязать, объяснив, что пишет Роман. Последний род сочинений, как принято считать, ставит целью доскональнейшую верность не только вероятному, но и возможному и обычному движению человеческого опыта. Первый же — как произведение искусства он должен строго подчиняться законам и непростительно грешит, отступая от правды человеческого сердца, — вполне вправе передать эту правду в значительной мере сообразно выбору или воображению самого автора” (16; р. VII).

В предисловии к “Роману о Блайтдейле” Готорн отвергает сопоставление с повседневной действительностью в качестве истинного критерия оценки романтических произведений. Успешность решения художественной задачи писателем-романтиком он связывает с необходимостью “воздвигнуть подмостки в некотором отдалении от больших дорог обычных путников, где создания его ума могут предаваться своему фантасмагорическому лицедейству, не подвергаясь слишком близким сравнениям с действительными событиями реальной жизни. В старых странах, где беллетристика известна давно, романисту-романтику как бы предоставляется определенная традиционная привилегия: его произведения не ставят прямо бок о бок с природой; ему разрешаются вольности в отношении того, что возможно в повседневности... У нас же, напротив, еще нет такой волшебной страны, столь похожей на реальный мир, что на соответствующем расстоянии их нелегко различить, но окруженной странной зачарованной атмосферой, сквозь которую ее обитатели пристойно выглядят. Атмосфера — вот что необходимо американскому романисту-романтику. В отсутствие таковой создания, рожденные воображением, вынуждены выступать в одной категории с реальными смертными; необходимость, благодаря которой обычно мучительно режут глаз пошедшие на них картон и краски” (8; pp. 21–22).

Раскрывая особенности жанра романтического романа, призером которого он оставался до конца своих дней, Готорн представлял его не как нечто застывшее, раз и навсегда заданное в своих отдельных чертах и основных параметрах. Не мертвый

канон, навязанный господствующим вкусом и подлежащий неукоснительному повторению, но живая форма, способная к свободному развитию и совершенствованию, открытая для художественных поисков — так понимал он свой излюбленный жанр. В этом русле протекала и эволюция творчества Готорна. Прекрасно используя возможности жанра для воплощения своего видения, он внес в него много свежего, оригинального. Писатель существенно преобразовал его и обогатил традицию, создав новые варианты повествовательных структур. И хотя Готорн развивал свои концепции применительно к жанру романа, по существу он утверждал принципы романтического письма, как такового, с успехом применявшиеся им и в новеллистике.

Подлинным венцом творений Готорна, в которых эти принципы претворились в художественную материю, стал роман “Алая буква” (*The Scarlet Letter*, 1850), если воспользоваться словами М. Колакурчио, “... его единственный бесспорный шедевр [вошедший] в мировую литературу”¹⁸, который справедливо признан вершиной творчества писателя.

Генри Джеймс писал об “Алой букве”: “Она проще и завершеннее других его романов, с большим совершенством достигает того, что ставит себе целью, и отмечена тем трудно поддающимся определению очарованием, какое мы встречаем в произведении художника, когда он впервые достиг своей вершины, — своеобразной прямоотой и естественностью воплощения, забвением своего читателя и свежестью интереса к теме” (3; pp. 401–402). Хотя, надо добавить, следующий затем анализ “Алой буквы”, не оспаривая этой высокой оценки впрямую, исподволь подрывает ее.

Положенная в основу романа история занимала Готорна задолго до его написания. Впервые женщина с алой буквой на груди появляется в рассказе “Эндикотт и красный крест”, где выступает одним из персонажей фона. Упоминается она и в его записных книжках. Одна из записей 1844 г. имеет непосредственное отношение к будущему роману: “Жизнь женщины, которую старый закон осудил в знак совершенного ею адюльтера носить нашивку на одежду букву А”¹⁹. Она и стала героиней романа, Эстер Принн.

Постепенно вырисовывались в сознании художника и другие персонажи. Дневниковая запись от 27 октября 1841 г.: “Символизировать нравственный или духовный недуг телесным: — так, когда человек совершит какой-то грех, это может привести к появлению язвы на его теле: — разработать” (19; p. 89), — явно содержит зерно будущего образа второго участника драмы, Артура Диммсеяла. Отчасти можно отнести эти слова также и к образу одержимого чувством мести Роджера Чиллингуорта, который под его влиянием становится все безобразнее. А дальше уже впрямую

о нем: "История о последствиях мести, которая превращает в дьявола того, кто ее совершает" (19; р. 121).

Действие романа отнесено в прошлое и происходит в Новой Англии в эпоху первых поселений. Однако дымка времени, наброшенная на его события и отделившая их от современности, не предназначалась Готорном для создания идилической картины. В работе с историческим материалом писатель отказался от сложившегося в романтизме подхода к истории, что обусловило значительность его художественных достижений. В романтизме прошлое выступает антитезой неприемлемого ни для героя, ни для автора настоящего. Можно, по-видимому, даже сказать, что, обращаясь к истории, писатель-романист совершал нечто подобное бегству романтического героя. Озаренное радужным ореолом фантазии, эксплицитно и имплицитно наделявшееся положительными чертами, которых лишена окружающая действительность, прошлое являло разительный контраст настоящему и часто служило воплощением общественного, этического или эстетического идеала автора, вольно или невольно склонявшегося к его романтической идеализации. Она могла выражаться в изображении прошлого как "золотого века", новой Аркадии, средневековой вольницы, в мотивах пасторали или волшебной сказки и т.д. Этим задачам отвечала и эстетизация прошлого, когда минувшие эпохи рисовались царством красоты и гармонии.

На фоне традиционного романтического исторического повествования "Алую букву" отличает именно полное отсутствие идеализации прошлого, характерное, как можно убедиться, и для новеллистики Готорна. Настроенный по отношению к нему весьма критически, писатель не склонен закрывать глаза на те страницы истории, которые достойны осуждения, что усиливает впечатление объективности автора в противовес провозглашенной романтизмом установке на субъективность повествования. Готорн добивается этого сложного эффекта, используя целый арсенал художественных приемов, обогативших его художественную палитру, расцветивших ее новыми яркими красками.

К числу таких приемов относятся, в частности, настоятельные отсылки к "первоисточнику" романа, представляющего будто бы всего-навсего обработку "подлинных" записок некоего надзирающего таможи, мистера Пью. В свое время это был довольно распространенный прием, к которому нередко Готорн прибегал и раньше, — если верить авторам, большую часть произведений составляли "рукописи, найденные в бутылке", в старом сундуке, а также полученные в наследство от родственников или знакомых. Для большей убедительности Готорн вводит и "вещественное доказательство" — клочок алой материи, оказавшийся настоящей "алой буквой". Материальность этой чудом сохранившейся

реликвии прошлого призвана укрепить читателя в мысли, что его ожидает знакомство не с вымышленной, а подлинной историей²⁰.

Существенна и роль контекста, в котором поданы эти факты. "Алая буква" открывается не традиционным предисловием, поясняющим намерения автора и сообщающим о странных обстоятельствах, при которых была обнаружена рукопись. Тексту романа предпослан развернутый автобиографический очерк, посвященный службе Готорна в таможене в годы, предшествовавшие написанию романа. Выполненные с "натуры" портреты сослуживцев, неоспоримая "достоверность" биографических сведений, самый тон повествования в "Таможне", то доверительный, то саркастический, то добродушно-насмешливый, то язвительно-едкий, то окрашенный легкой самоиронией, также усиливают объективность звучания произведения, настраивая на восприятие событий романа как подлинных.

Оригинальное соединение стремления к объективности как авторского намерения и субъективной направленности, заложенной в жанрах романтической прозы, к которым обращался Готорн, позволяет говорить о диалектичности как о наиболее ярко выраженной черте его художественного мышления, обусловившей неповторимое своеобразие его художественного видения, хотя писателю не всегда удавалось с равным успехом разрешить это противоречие. Нигде у Готорна это сочетание противоположных тенденций не воплотилось в такой совершенной, гармоничной и естественной форме, как в "Алой букве".

Контраст вступительного очерка и текста собственно "Алой буквы" столь разителен, что создается впечатление, будто автор намеренно задался целью писать о том, что от него уходит²¹. Основной текст погружен в историю, рисует жизнь пуританской общины и сосредоточен на сложных нравственно-философских вопросах, поданных в аналитическом ключе и мрачной тональности с оттенком торжественно-зловещего величия. В "Таможне" задает тон настоящее, местами обжигающее злободневностью. Портреты современников-сослуживцев, чья жизнь столь примитивна, а потребности столь жизненно-материальны, что вопрос о нравственных основаниях подобного существования может ставиться лишь в негативной форме, в свою очередь составляют контраст автобиографическим мотивам, призванным высветить абсолютную несовместимость автора и его окружения, приводящую к полному угасанию его творческих импульсов. И вместе с тем обе линии этого странного введения объединены игровой стихией, склонной к фантасмагорическому гротеску.

Возможно, хотя бы отчасти, такое видимое "несхождение" этих текстов объясняется изменением первоначального замысла в ходе работы над книгой. Неожиданно для автора, исходно наме-

ревавшегося издать еще один новеллистический сборник, "Алая буква" своевольно "выросла" и вытеснила из тома остальные предназначенные для него рассказы. Работа шла так стремительно, что в "Таможне", написанной незадолго до окончания романа, сохранились отсылки к одному из них, "Главной улице". Сам того не подозревая, Готорн как бы предугадал совет Д.Г. Лоуренса, решительно настаивавшего три четверти века спустя: "Никогда не доверяйте художнику. Доверяйте самому рассказу (tale)"²². Подчинившись высшей логике художественного творения, Готорн позволил своей "Алой букве" "выкинуть" с ним в сущности то, что, по признанию Пушкина, "выкинула" с ним его Татьяна.

Готорн определил жанр "Алой буквы" как "романтического романа" (romance), впервые прибегнув к этому обозначению в рассказе "Майский шест" (слово "роман" употребляется в данной работе по отношению ко всем четырем его произведениям крупной формы не в противовес авторскому определению, как то нередко встречается в американской критике, — слово "романтический" опускается лишь ради краткости). На знаменитых и часто цитируемых страницах вводного очерка содержится противопоставление двух жанровых разновидностей романа — реалистического и романтического. До сравнительно недавнего времени было принято понимать рассуждения писателя слишком буквально как в теоретическом, так и в личном (применительно к его собственному творчеству) плане. В них доверчиво видели непосредственное выражение его литературно-эстетических взглядов. Отдельные же высказывания, особенно это касается романтического повествования, рассматривались чуть ли не как "формулировки" законов.

В последние полтора-два десятилетия все большее внимание привлекает иронический игровой контекст этих высказываний. Достаточно сослаться на решенный в духе бурлеска эпизод с "обезглавленным" автором-таможенником, занимающий значительное место в финале очерка, — суждения такого автора "без головы" едва ли могут претендовать на формульную законченность. Столь же взрывчаты и сетования автора по поводу его неспособности писать о "скучной и заунывной" повседневности, порождаемой "реальностью быстротекущего времени", хотя на этом материале может быть создана "лучшая книга", чем ему "когда-либо удастся написать" (9; р. 46). Между тем "Таможня", с точки зрения "письма, как такового", по мнению Генри Джеймса, "одно из самых совершенных сочинений Готорна" (3; р. 398), блестяще опровергает эти и сходные с ними декларации автора.

Следует добавить, что, размышляя в этом очерке о "воображении", Готорн говорит в сущности о двух разных вещах, подразумевая не только романтическое воображение, о котором писал

Кольридж, но и творческое воображение, лежащее в природе всякого искусства. Все осложняется тем, что оба эти смысла подчас объединяются в пределах одного высказывания, что фактически осталось незамеченным критикой. Так, в знаменитом пассаже о том, что человеку, который не способен “грезить о странных вещах и сделать их похожими на правду (*make them look like truth*), нечего и пытаться писать романтический роман” (9; р. 45), первая его часть действительно тяготеет к романтическому роману, тогда как вторая имеет более широкий смысл, перекликаясь с шекспировскими словами “*lies like truth*” (“Макбет”, V, сц. 5; в перев. А. Радловой — “лживая истина”, в перев. Ю. Корнеева — “двусмысленная правда”).

Сложность “Таможни” и как самостоятельного текста, и как введения к роману связана также с проблематичностью фигуры повествователя. Хотя он и не разработан как самостоятельный характер, он все-таки не идентичен автору (подобный принцип организации повествования использован, к примеру, в “Легендах губернаторского дома”). Это во многом объясняет “противоречивость” текста как намеренную — шероховатая стыковка призвана служить сигналом зыбко-подвижной зоны значений. Как полагает современный американский исследователь Д. В. Лиер, эта противоречивость позволяет “прояснить главный фокус этого многозначного (*diffuse*) романа”, где “фактически все что угодно может означать все что угодно”. Это, разумеется, безусловное преувеличение — параметры, в которых возможно расхождение интерпретаций и оценок, обозначены с достаточной определенностью. Можно, однако, говорить о сопротивлении текста (и очерка, и романа) попыткам навязать ему узко-конкретное истолкование, о его сознательно заложенной автором амбивалентности. Убедительными представляются выводы, к которым приходит Лиер: “И то, что поначалу казалось интеллектуальной путаницей, становится красноречивой драматизацией запутанности интеллекта”²³.

Под покровом изящества и утонченности писатель дерзновенно увлекает читателя в бездны философских проблем, связанных с теорией познания и границами возможностей языка. Существенно в этом плане высказывание Софии: “Слова для него — это миры — солнца и их системы — и не могут двигаться легко и быстро” (1; р. 30). Этим отношением к слову во многом определяется характер готторнского повествования, где смысл складывается не из последовательности утверждений, перемежающихся занятыми “иллюстрациями”, а из сложного взаимодействия всех компонентов, выраженного общей конфигурацией текста, воплощающей диалектику авторской мысли.

С того первого мгновения, как Эстер с младенцем на руках появляется на эшафоте, перед толпой, собравшейся поглазеть на

публичное наказание женщины, осмелившейся нарушить моральную заповедь, соблюдавшуюся строже закона, писатель представляет пуританскую общину как мир беспощадной жестокости, несвободы, подавления личности. “То, что они называли “Свободой”, — писал Готорн в рассказе “Главная улица” (1849), напоминало “железную клетку” (11; р. 1031). С полным правом можно отнести эти слова и к пуританской общине в “Алой букве”.

Писатель с уважением отмечал присущую первым поселенцам силу духа, искренность веры, стойкость и решительность, твердость убеждений и непреклонный нрав. Столь же ясно различал он и другие, менее достойные черты пуританского характера — религиозный фанатизм, нетерпимость, догматизм и удручающую ограниченность мышления, эмоциональную холодность, колебимую уверенность в собственной непогрешимости и правоте, — вызывавшие у него, наследника пуританской традиции, открытое осуждение. Размышляя о судьбах Новой Англии, о смене поколений, несущей неизбежные перемены, Готорн считал это движение благотворным уже потому, что оно углубляло разрыв с пуританским прошлым, пуританскими нравами, идеологией, мышлением и моралью. Со всей непреложностью выявляется особый характер жестокости пуритан при сопоставлении сцены наказания Эстер с аналогичным эпизодом “Собора Парижской богородицы”. Выставленный у позорного столба Квазимодо тоже страдает от неприкрытой жестокости толпы. Муки несчастной жертвы вызывают у нее лишь приступы неистового веселья, его просьба о помощи — безжалостный хохот, издевательства, брань. Однако есть в этой сцене что-то простодушное, инстинктивно-естественное, ритуально-праздничное, как во время древнего обряда жертвоприношения, всем участникам которого обещается очищение и спасение. Гюго дает ключ к пониманию сцены, уподобляя поведение толпы “состоянию первобытного неведения, морального и умственного несовершенноголетия”²⁴.

В картине, нарисованной в романе Готорна, это “первобытное неведение” замещается трезвой, расчетливой жестокостью *сознания*. Притом сознания не примитивного, но высокомерно претендующего на постижение высших тайн человеческого духа и божественного закона. Не лишенная самодовольства уверенность в своей непререкаемой моральной правоте, сплотившая пуританскую общину, больше всего ранит Эстер. Перед лицом этого монолитного осуждения, преподносимого не просто с позиции нравственного превосходства, но как санкционированное свыше, смех, от которого страдает Квазимодо, кажется ей предпочтительнее — тогда она хотя бы могла “ответить им всем горькой и презрительной улыбкой” (9; р. 64).

Скрупулезно воссоздает Готорн в романе жизнь пуританской общины XVII века, воспроизводя ее уклад, ее нравы, устройство. Особая роль отводится в повествовании общей мрачной атмосфере — неизбежному порождению идеи непоправимой порочности человека и проклятия, наложенного на человеческое естество кальвинистской доктриной. Тщательность проработки социально-исторического фона в свою очередь усиливает эффект достоверности, к которому изначально стремился писатель.

Способствует этому и предпринятое в романе переосмысление традиционной для романтической литературы исторической перспективы, которая, как правило, мыслилась писателем-романтиком исключительно как движение по нисходящей, ведущее к упадку общества и деградации личности. Опираясь на национальный исторический опыт, Готорн читал историю иначе: “Алая буква” пронизана убеждением, что мрачные времена пуританства не вечны, что страну ждет духовное возрождение, далекой провозвестницей которого выступает героиня романа. Готорн, разумеется, не обольщался относительно современности — вызванные ею раздумья исполнены у него глубокого трагизма. И все же пороки окружающего мира не обесценивали в глазах писателя завоеваний революции, всего движения истории, позволившего американцам “отодвинуться еще на один шаг дальше” от прошлого (11; p. 1039).

Особенно увлекала Готорна задача художественного исследования пуританского сознания. Представив его как нечто целостное, в совокупности идейных и этических установок, воплотивших дух кальвинизма, писатель привел в движение самый его механизм, сделав важнейшим компонентом художественной структуры романа знаковую и символическую. Пуритане, чей мир стремился воссоздать писатель, видели в каждом событии и явлении воплощение божьего промысла: их мышление утверждало дуализм мира, в котором бесконечное многообразие форм земного бытия есть не что иное как отражение вечносущих божественных предначертаний, подобно тому, как водная гладь отражает предметы, являя их идеальный образ, существующий за пределами материального мира. Мотив отражения (в зеркале, в воде), который часто встречается у Готорна, — один из самых емких и философски значительных в его художественной системе. Соответственно и для героев Готорна, воспринимавших происходящее как выражение верховной воли, у видимого всегда есть сокровенный, потаенный смысл, а скрытое рано или поздно неизбежно должно возвестить о себе неким знаком. Параллельно к первичной, провиденциальной эмблематике, выявляющей суть повелений свыше, пуритане ввели вторую, ими же измышленную систему знаков, выступающих своего рода сигналами первой. В их



ДЕВОЧКА В КРАСНОМ С КОШКОЙ И СОБАКОЙ
Эмми Филлипс. 1834-1836.

числе — алая буква, символ греха Эстер. По значению с ней сближена в романе дочь Эстер — малютка Перл. Между ними устанавливается прямая аналогия: расшитое золотом алое платье девочки-эльфа превращает ее в ожившую алую букву. Во всем ее облике и поведении пуританская община неуклонно читает знак ее греховного происхождения. В минуты отчаяния и сама Эстер готова видеть в дочери дьявольское порождение, одновременно символ своего падения и наказания.

По мере развития действия система знаков множится. Алая буква появляется в виде раны на груди священника Диммсеяла — знак его соучастия в грехе, а также душевных мук, терзающих его именно потому, что он предпочел это утаить. Они усугубляются сознанием своего несоответствия возложенному на него долгу пастыря, который, неся слово божие пастве, видящей в нем воплощение едва ли не высшей чистоты и праведности, доступной смертному, оскверняет священный алтарь и всевышнего, на служение которому призван. В сцене покаяния Диммсеяла вводится еще и знак небесный. Так как смысл знака, оставаясь тайной для героя и общины, подлежит толкованию, неизвестно, означает ли небесное сияние одобрение Диммсеяла, вознамерившегося принести публичное покаяние, или осуждение за прошлые прегрешения, тем более, что один из персонажей предлагает видеть в нем знание, связанное с кончиной преподобного Джона Уинтропа, чью душу препровождает в рай ангел небесный. Готорн вновь с поразительной точностью воссоздает характер пуританского мышления: как явствует из дневника того же Уинтропа (см. т. 1), вопрос о смысле знака нередко оставался открытым — достаточно было самого присутствия знака, причем в качестве такового могло быть истолковано любое видимое явление. Со временем его значение могло меняться, что отразилось и в судьбе алой буквы: те, кто пытался определить ее смысл по поведению героини, воспринимали букву как символическое признание заслуг Эстер, а не ее осуждение.

В романе, таким образом, складывается нечто наподобие сложнейшей системы зеркал. Отражаясь, предмет двоятся до бесконечности, каждый раз принимая, однако, новое символическое обличье. Разветвленная сеть эмблематических значений охватывает основное действие и круг главных персонажей романа, но далеко не ограничена ими. Лес, обиталище “черного человека” (дьявола), тюрьма — черный цветок цивилизации, небесные светила — все имеет свой знак.

Своеобразие пуританского сознания передается в “Алой букве” также сочетанием различных повествовательных пластов. Находясь в сложной иерархической соотнесенности, они одновременно служат отражением друг друга и переводят смысл опи-

сываемых явлений в иную плоскость. Эти пласты, или уровни, разделяются на конкретно-событийный, фантастический, аллегорический, символический и отчасти иронический. В последнем случае имеется в виду не общая ироническая окраска повествования, доносящая авторское отношение, а та ирония, посредством которой разрушается абсолютное тождество изображенного и изображаемого и которую принято именовать романтической. Она подчеркивает условность повествования, не порождаемую спецификой особых условных приемов, а присущих литературе как виду искусства сравнительно с безусловностью жизни, напоминая читателю, что перед ним не “кусочек земли”, помещенный “под стеклянный колпак”, а создание художника.

Показательна в этом плане сцена публичного покаяния Диммсеяла, когда он разрывает платье, показывая горящую у него на груди роковую алую букву. В данном эпизоде буква — составная часть аллегории, олицетворение нравственных мук священника, обретающих конкретно-физическое воплощение в незаживающей телесной язве, по форме и цвету уподобившейся алой букве, которую осуждена носить его возлюбленная. Готорн довольно часто прибегает к подобному способу изображения внутреннего мира героя. Наиболее очевидный пример — новелла “Эгоизм, или Змея в груди”: разъедающая душу героя язва эгоизма материализована здесь в образе поселившейся в его организме змеи.

Однако в приведенном эпизоде, как нередко и во всем романе, Готорн по существу отказывается от прямого описания того, что открылось взору присутствующих на обнаженной груди священника, уведомляя лишь о том, что зрелище повергло в ужас не только толпу очевидцев, но и самого повествователя, хотя его словам присущ явный иронический оттенок. В фокусе внимания оказывается неизвестное. Недоговоренность создает ореол таинственности и одновременно усиливает накал драматизма: то, что не поддается описанию, должно быть поистине ужасно.

Более того, писатель не просто сближает различные типы повествования, предлагая затем противоречивые версии интерпретации “неизвестного”: одни из очевидцев заметили алую букву, другие, столь же пристально следившие за происходящим, — нет. Как и в эпизоде ночной вигилии Диммсеяла на эшафоте, когда небо раскроило гигантская молния, подав небесный знак, Готорн в конечном счете предоставляет выбор самому читателю, подчеркивая условность событий и персонажей, принадлежащих миру вымысла. Заведомо устранившись от недвусмысленного решения дилеммы, сохраняя в ее передаче элемент недосказанности, автор вновь добивается усиления эффекта достоверности повествования. Ключевая роль отводится восприятию происходящего. Оче-

видно, что для персонажей, чье сознание безраздельно укладывается в рамки пуританства, жива и присущая ему знаковость. Там же, где связь с ним утрачена, знаковость исчезает, хотя и допускается в качестве литературного приема. Совмещение повествовательных пластов позволяло современникам Готорна, на восприятие которых, окрашенное скепсисом по отношению ко всякого рода чудесам, знакам и знамениям, он безусловно ориентировался, дистанцироваться от событий романа и отнести аллгорию на счет воспроизведенного в нем исторического сознания.

Но такая свобода была все же лишь видимостью, поскольку аллгория и была в "Алой букве" основным средством воплощения романтического видения. Если на первичном уровне выдержана двойственность в обрисовке событий ("видел" — "не видел"), способствующая усилению эффекта объективности, на уровне сюжета, конфликта, образов персонажей и т.д. она полностью устранена. Развитие действия, взаимоотношения героев, их самоощущение — все эти линии повествования направлены к единой цели — поддержанию аллгории, в которой заключено идейно-смысловое содержание романа. Подобное построение отличается сложностью, выводящей "Алую букву" за пределы установившегося в романтизме канона исторического повествования и несомненно свидетельствующей о значительном усложнении формы самого романтического романа.

Рассматривая художественную систему готорновского романа, Ричард Бродхед приходит к выводу, что соединение повествовательных уровней, различающихся принципами художественной организации материала, составляет характерную особенность произведений Готорна, где многозначность, как и у Мелвилла, — "не функция действительности", воссозданной в произведении, а функция "тех способов, какими эта действительность воплощается"²⁵. Ни тот, ни другой писатель, по мнению Бродхеда, не стремится сгладить принципиальные разногласия повествовательных пластов ради создания хотя бы видимости единой повествовательной структуры. Оба они "... не желают в сущности передать исключительное право представлять их мир ни одному стилю видения и организации [материала]. В результате они порождают в своих произведениях конфликт видов прозы, и реальность их вообразяемого мира не столько заключена в каком-то одном из этих видов, сколько возникает из их взаимодействия" (25; p. 20). В своем анализе исследователь исходит из того, что типы повествования, представленные в романах Готорна и Мелвилла, принципиально самостоятельны и никак не зависят друг от друга, за исключением момента взаимодействия, вследствие чего на уровне структуры оно оказывается единственным объединяющим фактором в системе романа обоих писателей.

Такой подход исключает самый существенный элемент этих структур — романтическое видение, тогда как именно оно является организующим и объединяющим началом, обуславливая взаимодействие различных типов повествования, соседствующих в прозе Готорна и Мелвилла, обеспечивая целостность создаваемого писателями художественного мира при разнородности составляющих его элементов. Соотношение последних в каждом отдельном случае может быть различным. Более того, художественная система произведения может допускать присутствие отличных от нее элементов: романтическое в реализме, реалистическое в романтизме, что, однако, не затрагивает ее сущности. Пример первого — творчество Диккенса, второго — Готорна.

В том, каким образом Готорн соотносит и объединяет различные типы повествования в рамках романтической поэтики, не допуская превращения произведения в хаотическое нагромождение изолированных друг от друга компонентов, проявляется оригинальность его художественного мышления, своеобразие его литературного почерка.

Один из ведущих признаков романтического конфликта — выделенность главного персонажа, романтического героя. В отношении главной героини “Алой буквы”, Эстер, отлученной от общины (а также Диммсеяла и Чиллингуорта, которому отведена роль злодея), это условие выдержано Готорном безукоризненно. Однако и обоснование, и форма ее отверженности, предложенные в книге, как и душевные терзания священника, вновь высвечивают как раз неромантические аспекты повествования. Поставивший ее вне закона “грех” — это краеугольное понятие пуританства, сфера действия которого в равной мере охватывает духовный мир личности, взаимоотношения людей и существование общины. Конкретизация одной из составляющих конфликта в то же время подкрепляет характеристику общества, которому противостоит Эстер, отсылая к реальному историческому контексту повествования.

С замечательным мастерством описана в романе внешность героини. Готорну удастся передать поразительную красоту Эстер, вдохнув жизнь в ее портрет, оживающий подобно одному из “пророческих портретов” в его новелле. Черные глаза, разметавшиеся по плечам роскошные темные волосы, величавая осанка, крупная стройная фигура, исполненная благородства и достоинства, огня и живой, пылкой страсти.

Индивидуализация портрета Эстер особенно заметна при сопоставлении с портретами героинь Эдгара По, который отдавал в своем творчестве предпочтение типовому портрету романтической героини. Встречается подобный портрет и у Готорна; пример тому — образ Сильф Этеридж из одноименной новеллы, где, любо-

пытно отметить, дается емкая формула романтического конфликта: "Твоя мечта грубо разбита. Проснись, Сильф Этеридж, проснись навстречу правде!" (11; р. 519). И у По, и у Готорна портрет — составная часть целостной художественной системы и (во всяком случае потенциально) наиболее адекватен общему строю произведения и эстетическим устремлениям автора. По высвечивает в портретах героинь своего рода сгустки характерно романтических черт, подчеркивая тем самым принадлежащее не личности, а типу. Готорн, стремившийся к трансформации романтического повествования, напротив, смягчает наиболее типичные его черты. В соответствии с этой задачей в портрете Эстер общетипологические признаки, сближающие ее с образом "темной" романтической героини, уступают место индивидуальным.

Однако в "Алой букве" этот принцип распространяется не на всех персонажей. В отличие от Эстер, в образах ряда других героев внимание автора сосредоточено на чертах, соответствующих общим представлениям о романтических героях, как, например, в характеристике Роджера Чиллингуорта. Начиная с описаний его внешности и кончая местью возлюбленному Эстер, которого он подчинил своей воле, растравляя раны больной совести Диммсдейла, все в его облике выдает злодея. Образ складывается на основе весьма типичного для романтизма параллелизма внешнего и внутреннего. Особенно важны в этом портрете сверкающие красным светом глаза, изобличающие в Роджере пособника дьявола. Как герой романтического произведения, так и злодей — фигуры исключительные, что влечет за собой увеличение масштаба — сравнительно с повседневно житейским — их личности и поступков. Воплощенный романтический злодей, Чиллингуорт, беспощадно терзающий свою жертву, закономерно приобретает в этой системе обличье дьявола. Прочно закрепляя за ним место в драме "Алой буквы", где дьявол есть реальность пуританского сознания, подобное построение характера говорит в то же время о связи этого образа с легендарно-фольклорной традицией, восходящей к христианскому Средневековью.

Чиллингуорт изображен так, как он видится народному сознанию. Однако, прибегая в обрисовке одержимого местью черно-книжника к категориям народного сознания, писатель поначалу предлагает ее от лица повествователя, лишь впоследствии подкрепляя ссылки на мнение пуританской общины. Вместе с тем в образе Эстер, которую читатель с первого мгновения видит и глазами ее окружения, и в авторском описании, указания на подобную связь с народной традицией отсутствуют. Наделяя противостоящих в конфликте романа персонажей, с одной стороны, типичными чертами романтического героя (Чиллингуорт), с другой — индивидуальными (Эстер), Готорн придает особый смысл и

окраску их столкновению. Хотя действия Чиллингуорта продиктованы сугубо личными мотивами и он держится особняком от пуританской общины, в своей мести он фактически сливается с ней. Это лишь еще ярче оттеняет отчуждение Эстер от окружения как романтической героини и носительницы иного типа сознания, не совместимого с пуританской косностью, жестокосердием и ханжеством.

Неудивительно, что именно в ее образе наиболее ошутима связь с современностью. Временами в облике Эстер явственно проступают черты женщины середины XIX в., не желающей мириться со своим бесправным положением, а вся изображенная в "Алой букве" коллизия содержит отголоски идеологических споров, определявших духовный климат современной Готорну Америки. Особенно важны в контексте романа переключки с идеями трансцендентализма, в частности с эмерсоновской доктриной "доверия к себе". Это накладывает свой отпечаток на текст романа, в котором соединяются различные языковые пласты, от намеренно архаизированного и стилизованного до современного. В обращении с языком Готорн проявляет тончайшее искусство и такт, не допуская модернизации текста, превращения "Алой буквы" в так называемый "костюмный роман", где исторический антураж — лишь внешняя оболочка, ничего не определяющая в действии, а в старинных облачениях выступают в сущности современники автора.

Образ Эстер, способной в одиночку идти своим путем, изначально задан в героическом масштабе. Трагические испытания, которые обрушивает на нее судьба, посылающая в роковой для нее час публичного наказания еще и неожиданную встречу с не подававшим о себе два года никаких вестей мужем, Чиллингуортом, не сломили ее. Эстер с достоинством несет назначенную ей кару, заставляя окружающих забыть свои предубеждения и видеть в ней не исчадие порока, а душевного человека, отзывчивого и чуткого к чужому горю. Она решительно защищает свое право на дочь, которую ревнители общественных нравов собираются у нее отнять, лишив последней и единственной радости, которой освещена после суда ее жизнь, и готова до конца отстаивать свою любовь, лелея в самые тяжкие дни мечту о счастье. В сцене в лесу она страстно призывает Диммсдейла бежать во имя спасения их любви в "пустыню", к индейцам, или за океан — "индейская территория" выступает для героини, как впоследствии для Гека Финна, символом свободы, оставаясь в контексте романа также и символом греховности. Предлагая Диммсдейлу побег, Эстер прекрасно сознает, что она тем самым одновременно бросит вызов общине и лишь усугубит конфликт с ней. Пытаясь пробудить его к действию, она срывает с груди алую букву, но слабый духом

Диммсдейл, на словах соглашаясь с ней, не может решиться на разрыв с привычным окружением.

Как роман о любви "Алая буква" осталась непревзойденной в американской литературе XIX в. Рассматривая разработку темы любви в готорновском романе, К.Д.Ливис пишет: "Достоинством сравнением для него является не "Путь паломника", а "Анна Каренина" ... " (13; р. 28). К.Бендик сопоставляет "Алую букву" с классическими романами, сюжетным стержнем которых служит супружеская измена, — "Принцессой Клевской" мадам де Лафайет, "Избирательным сродством" Гете, флюберовской "Мадам Бовари", "Анной Карениной", приходя к заключению, что Готорн идет вразрез со сложившейся традицией, поскольку главная тенденция этих авторов, по ее мнению, — "сохранить те самые социальные институты, дурные порождения которых служат им материалом, тогда как его [Готорна] — поставить под сомнение сами эти институты"²⁶.

Основное средство характеристики Эстер (а также Диммсдейла) — психологический анализ, отмеченный необычайной тонкостью и глубиной. Писателю удается запечатлеть и общий строй ее мыслей, кипение чувств, смену настроений, и мимолетные импульсивные порывы, обуревающие эту страстную натуру. В упоминавшейся выше сцене на эшафоте он с большим искусством соединяет общие планы заполненной народом площади с изображением внутреннего состояния героини. Их перебивкой Готорн наглядно воплощает противостояние Эстер и пуританской общины, передавая превосходство героини над ее окружением, ее неукротимый дух, тяготящийся узкой моралью и зашоренной мыслью пуритан, их ложным пониманием духовности. В этой почти статичной сцене скрестившиеся взгляды толпы и Эстер воплощают острейшее по своему драматизму противоборство двух типов сознания, несовместимых по мировосприятию и ценностной ориентации. Их поединок не облечен в форму действия — отсутствует даже словесная перепалка противников (не говоря уже о схватке с оружием в руках, поединке, турнире, которые так любила живописать романтическая литература; сравнение с романами В.Скотта и Купера выявляет глубокое своеобразие готорновской манеры). Перенос столкновения Эстер и пуританской общины в плоскость сознания, его превращение в психологическое противостояние сближает трактовку романтического конфликта у Готорна с соответствующими моментами в позднейшей реалистической литературе.

Однако психологизму Готорна присущи и черты, отличающие его от психологизма реалистического романа. По сравнению с последним, он в "Алой букве" явно сужен, будучи достоянием центрального персонажа или группы персонажей, тогда как дру-

гие остаются условными фигурами, в которых, если воспользоваться выражением Готорна, нет почти ничего, кроме “картона и красок”. Но и в образах протагонистов психологизм связан лишь с тем, что определяет их отношение к центральному конфликту. Необычайная интенсивность эмоциональных состояний Эстер и Диммсдейла не равнозначна, однако, полноте характеристики. Читатель знает о них лишь то, что так или иначе связано с их “грехом”, который фактически предстает эквивалентом целостной личности. К тому же в психологизме Готорна отсутствует такая важная черта, как постепенность внутреннего развития героев, плавность переходов из одного состояния в другое, создающая ощущение органичности и естественности. В этом сказывается и особое построение действия: впечатление движения в нем возникает, как это ни парадоксально, из соположения (часто по принципу контраста) статических моментов. Действие как бы разбивается на отдельные сцены, приобретая оттенок театральности: сцена Эстер на эшафоте, ночная сцена Диммсдейла на эшафоте, сцена в магистрате, в лесу и т.д., — между которыми отсутствует прямая связь. Эту особенность готорновской манеры подметил еще Г.Джеймс: “Персонажи представляются мне не характерами, а выразителями, весьма живописно скомпонованными, единого состояния ума...” (3; р. 404), — писал он именно по поводу “Алой буквы”.

Мнение Джеймса разделяли впоследствии многие критики, в том числе и А.Уинтерс, утверждавший, что “... у Готорна было мало способности к созданию человеческих характеров, недостаток, связанный с его прочими недостатками и достоинствами: даже персонажи в “Алой букве” неудовлетворительны, если подходить к этой книге, ожидая увидеть роман (novel)”²⁷.

Мера справедливости приведенных суждений заключена в последнем слове: выделяя черты, действительно присущие психологизму Готорна, и Джеймс, и Уинтерс рассматривают “Алую букву” как реалистический роман. Во избежание подобных ошибок, Готорн в предисловиях намеренно заострял внимание на различии романтического и реалистического романов, неизменно отдавая предпочтение первому.

Кроме того, психологизм в произведениях Готорна строится почти исключительно на описании, крайне редко находя непосредственное выражение в драматической ситуации или тем более в действии. Почти не используется для передачи внутреннего мира героя и речь. Первостепенная роль описания в обрисовке психологии героев свойственна, однако, не только Готорну, но и всей романтической прозе, на уровне которой его достижения особенно значительны. Недаром, размышляя о природе своего творчества, Готорн предложил определение “психологический ро-

мантический роман" (11; р. 1154), которое в полной мере приложимо к "Алой букве" и другим его романам. Безгранично расширив — по сравнению с романтизмом — возможности психологического письма благодаря непосредственной передаче внутренних состояний и мотиваций через действие, реализм не отказался и от его прежних форм, основанных на описании, и художественный опыт Готорна, особенно в рамках национальной литературы, имеет в этом смысле непреходящее значение.

В тот же период необычайного творческого подъема, который Готорн пережил в начале 50-х годов, буквально по стопам "Алой буквы" был создан "Дом о семи фронтонах" (*The House of the Seven Gables*, 1851). При первом знакомстве эти книги производят резко контрастирующее впечатление. В "Алой букве" действие отнесено далеко в прошлое, выведено за рамки повседневности как исторической перспективой, так и сосредоточенностью на рассмотрении пуританского сознания, и повествование окрашено в темные тона, с чем непосредственно связано и обилие ночных сцен. В "Доме о семи фронтонах", напротив, развернута картина современной жизни в легко узнаваемых приметах повседневного существования, его атмосфера не только светлее, но и согрета теплом душевной улыбки.

Поскольку "Алая буква" вызвала в критике немало упреков как раз мрачностью атмосферы, Готорн намеренно стремился придать новому произведению более светлый колорит. Эверт Дайкинк, еще в рецензии на "Дважды рассказанные истории" отмечавший, что в воображении Готорна "много от Гамлета" (1; р. 69), в своем отзыве об "Алой букве" высказывал сожаление по поводу того, что автор не столь "приветлив", как в своих "солнечных очерках", и с явным оттенком осуждения говорил, что он выступает "описателем колдовства и тех темных сил, что таятся в человеческом сердце" (1; р. 73). Именно в это время в литературных кругах за писателем укрепилось прозвание "Благородная Меланхолия". Во всяком случае, в период завершения работы над "Домом о семи фронтонах" и после публикации Готорн подчеркивал его "светлые" качества. В его письмах настоятельно повторяется мысль о том, что этот роман более соответствует его собственному ощущению жизни. "К концу он чертовски темнеет, но я изо всех сил постараюсь пролить на него свет заходящего солнца", — писал он своему издателю, Фильдсу²⁸. В письме к Дайкинку (27 апр. 1851 г.), не преминувшему в рецензии на "Дом о семи фронтонах" упомянуть о его "меланхолическом воображении" (28; р. 423), Готорн специально заостряет внимание на том, что, по его понятию, этот роман "довольно-таки радостный, нежели наоборот; но при его написании, полагаю, меня озаряла цель привести его к благоприятному завершению, тогда как на

путь читателя отбросила свою тень тьма прошлого". Сравнивая его тут же с "Алой буквой", он замечает: "... я определенно считаю его более естественным и здоровым порождением моего духа и испытывал меньше нежелания опубликовать его. Я не вполне понимаю, отчего все, что я пишу, приобретает в Ваших глазах такой меланхолический вид" (28; р. 421). Три месяца спустя в письме к Г.Бриджу Готорн вновь подчеркивает: эта "...вещь более характерна для моего духа, и для меня было правильное и естественное написать его, нежели "Алую букву", — но по этой самой причине, он, вероятно, менее способен заинтересовать публику" (28; р. 461).

Несмотря на настоятельные заверения Готорна и очевидные различия романов, между "Алой буквой" и "Домом о семи фронтонах" существует глубокая преемственная связь, проистекающая из единства их идейных посылок. Одна из таких идей — представление Готорна о нерасторжимости прошлого и настоящего. Имплицитно выраженная в "Алой букве", эта мысль открыто декларируется в "Таможне": "Но прошлое не умерло" (9; р. 36). В "Доме о семи фронтонах" Готорн, не останавливаясь на провозглашении такой связи, рассматривает определенную конкретную форму ее воплощения, акцентируя ее нравственный аспект. В соответствии с этим его определение единства прошлого и настоящего, предложенное в Предисловии к роману, приобретает вид нравственной сентенции: "...злое деяние одного поколения живет в последующих и, лишившись каких бы то ни было временных преимуществ, становится чистым и необузданным злом" (16; р. VIII).

Составляя идейную основу романа, эта мысль целиком определяет его художественную структуру, что выражается построением и развитием сюжета, конфликтом и расстановкой персонажей. Роман наделен двумя повествовательными фокусами, один из которых находится в настоящем, другой — отнесен в далекое прошлое, во времена первых поселений. Напряжение между этими фокусами, соединенными причинно-следственной связью, становится основной пружиной действия, поскольку совершившееся в прошлом таит в себе смысл поступков и поведения людей, отделенных от него полутора столетиями. Предыстория, таким образом, — это, по мысли автора, не просто то, что предшествует по времени, но прежде всего то, что устанавливает закономерности дальнейшего развития.

Круг главных героев романа составляют члены семейства Пинчен. Одну из его ветвей представляет судья Джеффри Пинчен, человек богатый и влиятельный, поставивший целью материальное преуспевание и власть, которых он добился сполна, но лишенный иных, более возвышенных чувств и мыслей. У него лучший в

городе дом. Его благосклонности ищут, перед ним заискивают, его гнева трепещут. Его могущество в городе безгранично, и он метит на губернаторское место, которое раболепствующие перед силой искатели успеха готовы ему отдать. В обрисовке этого современного владыки жизни Готорн не жалеет сатирических красок, недвусмысленно выражая негативное отношение и к герою, и к тем жизненным явлениям, которые он олицетворяет. Духовно нищий, судья Пинчен ненасытен в свои притязаниях. Мечтая бесконечно умножать свое богатство и влияние, он устремляет алчные взоры на представителей второй, менее удачливой ветви клана — престарелую Хепсибу и ее брата Клиффорда, только что вернувшегося в родной дом из заключения, где, осужденный в юности по ложному обвинению в убийстве, он провел фактически всю жизнь. Судья прекрасно понимает, что взять с этих раздавленных жизнью людей нечего. Все их достояние — дом с семи фронтонов, явно доживающий свой век. Он не нужен судье, но, пригрозив им утратой родового гнезда, можно вырвать у Клиффорда тайну о владениях где-то в штате Мэн, некогда принадлежавших Пинченам, и вернуть их себе.

По своему положению и характеру Хепсиба — прямая противоположность судье Пинчену. Он импозантен, вальяжен, уверен в себе, любит быть в центре внимания и непреклонен в достижении цели. Злосчастная Хепсиба невзрачна, застенчива и беспомощна. Своей внешностью она отталкивает — даже тех, кого беззаветно любит. В ее вечно нахмуренном лице, искаженном гримасой, многие читают злость, тогда как дело просто в ее близорукости. Привычки старой девы придают ей гротескную эксцентричность, превращая в довольно нелепую фигуру. Но в Хепсибе присутствуют и черты Пинченов. Она загнана в угол не только “жизнью”, но и собственным безраздельным подчинением условностям, давно утратившим смысл применительно к ней и тому обществу, в котором она живет. Ее стесненные обстоятельства отражают ее внутреннюю “стесненность”, духовную несвободу. Тривиальное дело — открытие мелочной лавки, превращается для нее в источник душевных терзаний. Сильнее, чем когда-либо, она ощущает себя наследницей могущественного клана Пинченов, с их славой, властью, престижем: она — леди, а леди не может опуститься до того, чтобы стоять за прилавком. В ней просыпается гордыня, как раз и роднящая ее с ненавистным судьей так же, как и ее самоизоляция. Отгородившись от мира искусственной преградой, Хепсиба выпадает из всеобщего человеческого братства, высокомерием и холодностью вытесняя из своего сердца понимание и участие.

Образ Хепсибы — одна из несомненных удач Готорна — лишен одномерности и строится на сложном сочетании противо-

речивых качеств. Ее беспомощность и самоотверженная любовь к брату вызывают к состраданию, ее претензии на аристократизм достойны насмешки, ее горделивая самоизоляция — осуждения. Соответственно, в художественном плане в ее образе приемы психологического письма соединяются с богатой гаммой комических приемов, от легкой, добродушной иронии до эксцентрики и гротеска. Искусно передавая драматизм ее “грошовых” страстей, Готорн проявляет себя не только мастером психологического портрета, но и вдумчивым аналитиком социальных процессов. Психологическая дилемма Хепсибы отражает в романе те сдвиги, благодаря которым сословное американское общество, расставаясь с наследием колониальной эпохи, все более превращается в однородное общество, чья жизнедеятельность обеспечивается торговлей и промышленным производством. Социальные аспекты романа привлекли особое внимание американской критики в последние годы. Хепсиба — это “... агент новой потребительской ориентации [общества], которая, используя различные культурные ценности, превращает их в товары, реализуемые на американском рынке”, — пишет С.Мизручи. “Исторический взгляд, обнаруживаемый в бессознательном персонажей (и повествователя), — с точки зрения исследовательницы, — отмечает различие между прошлым и настоящим, в то же время определяя корни другой исторической реальности, наступление нового потребительского мира”²⁹.

Клиффорд, натура слабая, легко ранимая, выходит из тюрьмы духовно сломленным, в состоянии физической и умственной беспомощности. Отринутый от жизни на протяжении долгих лет, он по выходе на свободу являет собой пример особенно болезненного отчуждения, которое в достаточно резких тонах обрисовано и в образе Хепсибы. Дом становится для него второй, добровольно избранной тюрьмой. Обреченный на роль созерцателя “процессии жизни”, он часами неподвижно и бездейственно просиживает у окна. Самая значительная “акция” Клиффорда на всем протяжении романа — пускание мыльных пузырей. Он радуется летящим по воздуху радужным шарикам, как ребенок. Показывая его необратимый духовный регресс, этот эпизод раскрывает в то же время иллюзорность существования Клиффорда, для которого щитом от реальных ужасов жизни служит видимость прекрасного.

Очевидно, что Готорн рассматривал в образе Клиффорда также и проблему художника в американском обществе. Эта тема неоднократно всплывает в его творчестве (новеллы “Мастер красоты”, “Деревянная статуя Драуна” и др., “Роман о Блайтдейле”, “Мраморный фавн”, а современные исследователи усматривают связь с ней также в образе Чиллингуорта). В “Доме о семи фронтонах” Готорн соединяет ее с проблемой отчуждения. Натура тон-

кая, артистическая, Клиффорд не находит удовлетворения своим художественным устремлением в насквозь пронизанном меркантилизмом мире, как не находит в нем и своего места. Лишенный возможности развития, его художественный потенциал гложет, а его артистический темперамент, не реализованный в творчестве, замыкается на потреблении. Выброшенный на обочину жизни, Клиффорд в своих артистических устремлениях оказывается низведен на уровень примитивного сибаритства, не понимая, что художнику для осуществления его общественной миссии необходимы, как решительно настаивает Готорн, стойкость, мужество и большое чувство ответственности.

Безысходная трагикомическая ситуация Клиффорда и Хепсибы разрешается появлением помощи извне. Из сельской глуши приезжает их юная родственница, Фиби, и приносит в дом тепло живого человеческого чувства, надежду и свет — недаром ей дано имя, роднящее ее с солнцем. Как Хепсиба и Клиффорд несут на себе печать уходящего прошлого, так Фиби — олицетворение настоящего и еще больше — обещаний будущего, в устремленности к которому она совпадает с основной тенденцией развития нации. Ее способ разрешения трудностей — это не замечать их. Если Хепсиба безотчетно цепляется за условности прошлого, Фиби, также не задумываясь, просто отказывается признать их существование: в том мире, откуда она пришла, давно нет никаких леди и никакая работа не может быть низкой, если она обеспечивает достойную жизнь. Однако чудо, которое совершает Фиби, не в том, что она берется за любое дело, а в том, что она делает это с легким и открытым сердцем, согревая каждое движение сердечным теплом и улыбкой. Она покоряет даром щедрой любви и понимания, пробуждая ответное чувство в омертвевших сердцах Клиффорда и Хепсибы, и даже как будто вдыхает новую жизнь в старый дом. Мир Фиби кажется простым и ясным, как те ценности, что она утверждает, — традиционные ценности семейного очага, соединяющиеся у нее с ценностями “нового Плебейства” (16; р. 76) — трезвостью взгляда и практической хваткой, но она наделена мудростью сердца, полного любви к людям.

С появлением Фиби маленький семейный кружок приобретает черты идиллии, в которую вписывается бродячий философ, Дядюшка Веннер. Отдаленный потомок франклиновского Бедного Ричарда, он разносит по миру свои мудрые сентенции, утверждая философию самостояния и ухаживая за своими свиньями, пока не придет пора старческого бессилия, когда он отправится в рабочий дом.

К их кружку примыкает, одновременно вписываясь в него и противопоставляя себя ему, фигура Холгрейва, квартиранта Хепсибы, дагерротиписта, успевшего за недолгие годы самостоятель-

ной жизни сменить множество профессий. Как и Фиби, он представляет в романе настоящее и будущее, однако не в той форме, которая располагала бы к нему окружающих. К этому Холгрейв и не стремится, желая слыть бунтарем и потрясателем основ. В сущности он повторяет чужие идеи, вынесенные из наспех прочитанных книг или схваченные на лету, но глубоко не усвоенные. Особенно близка этому принципиальному противнику прошлого джефферсоновская мысль о нетерпимости закреплённой институтом собственности власти мертвых над живыми. Однако в ее изложении он доходит до абсурда, провозглашая, что ради сохранения свободы, необходимо каждый раз разрушать весь физический мир, доставшийся в наследство потомкам — человечество, по его мысли, должно отказаться даже от домов, как таковых. Радикализм Холгрейва очень неглубок, и к концу романа он меняет свои взгляды на прямо противоположные с той же легкостью, с какой переходил от одного занятия к другому. Готорн изображает его человеком, находящимся в процессе становления. Не обрета еще своей сущности, он отвечает на смену обстоятельств протейческими изменениями собственной формы.

В эту идиллию безжалостно врывается со своими требованиями судья Пинчен. Инстинктивно Фиби безошибочно распознает в нем носителя злого и разрушительного начала. Именно он стал причиной трагедии Клиффорда: желая единолично воспользоваться для своего возвышения наследством дяди, скончавшегося в его присутствии от апоплексического удара, Джеффри обвинил своего брата в убийстве. Теперь он готов вторично сломать ему жизнь. Не ведая никаких нравственных преград, агрессивная алчность судьи соединяется в нем со сластолюбием — он уже положил вожадевший взгляд на Фиби. Но в момент, когда Джеффри приступает к осуществлению своего плана, внезапная смерть обрывает его жестокую игру: он умирает от апоплексического удара.

Все, о чем до сих пор шла речь, вполне укладывается в жанр нравоописательного романа. Прекрасно чувствуя своеобразие стоявшей перед ним художественной задачи, Готорн признавался, что “Дом с семи фронтонах” потребовал от него больше “внимания и мысли, чем “Алая буква”, ... вся написанная в одном ключе...”. “Многие пассажи этой книги, — писал он, — чтобы придать им надлежащий эффект, должны быть отделаны со скрупулезностью голландской картины” (28; р. 371). Готорн все же писал не нравоописательный, а романтический роман, и это потребовало особой организации материала.

То, что в нравоописательном романе может быть представлено как болезнь, оборвавшая земной путь многих членов рода Пинчен, и что всего несколько десятилетий спустя, в творчестве натуралистов предстанет как влияние наследственности, в романти-

ческом повествовании Готорна облекается в форму родового проклятия. Развивая эту тему, автор погружает действие в глубь истории, во времена первых поселенцев.

Основы могущества Пинченов заложил полковник, чей портрет красуется на стенах возведенного им дома. Изображенный на нем в блеске славы и богатства, с Библией и мечом в руках, этот правоверный пуританин отнюдь не был равнодушен к мирским благам. И хотя его владения были обширны, он не находил покоя, облюбовав сад Мола с прекрасным источником, пока не завладел им. Мэтью Мол слыл колдуном, и под этим благовидным предлогом полковник отправил его на виселицу.

Этот эпизод, заключающий в себе определенный автобиографический мотив, был исполнен для Готорна особого смысла. Мысленно возвратившись на полтора столетия назад, писатель выносит в романе суровый приговор судилищу над сэйлемскими ведьмами, среди участников которого был и его далекий предок, устанавливая поэтическую справедливость. В уста приговоренного к виселице Мола он вкладывает пророческие слова: "Бог заставит его захлебнуться кровью" (16; р. 14). В разгар торжеств по случаю открытия нового дома, на строительство которого по странной прихоти хозяина был приглашен сын Мола, проклятие осуществляется: полковника Пинчена, от которого судья унаследовал свою ненасытную алчность, агрессивность и жестокость, находят мертвым в залитой кровью рубашке. С тех пор судьбы двух родов оказываются тесно спаянными, притом Мола из поколения в поколение обнаруживают таинственную власть над Пинченами.

В ее толковании Готорн в рамках романтической поэтики вновь отсылает к преданию, поданному как чуждое слово, объясняя трагические события действием "дурного глаза" и колдовства. Такая трактовка усилена введением второй повествовательной структуры — повести Холгрейва, действие которой составляет параллель основному действию романа. В ней рассказывается печальная история, в которой переплелись основные мотивы романа. Любовь-наваждение, внушенная прекрасной Элис Пинчен Мэтью Молом, внуком казненного, делает ее бессильной игрушкой в его руках. Покорная его воле, она исполняет любые его повеления, даже передаваемые, как сказали бы ныне, телепатическим способом. Он стремится всячески унижить девушку, чтобы поквитаться с надменными Пинченами, не пожелавшими отдать ему злополучный дом в обмен на документ об их владениях в Мэне, тайна местонахождения которого ему известна, а кончается все смертью Элис — то ли от простуды, то ли от разбитого сердца. Но повесть Холгрейва не просто раздвигает рамки романа. Она позволяет развивать действие параллельно в двух времен-

ных планах, наглядно воплощая мысль писателя о власти прошлого над человеческой судьбой. Настоящее и прошлое составляют нерасторжимое единство, вырваться за пределы которого не дано никому. В строгой детерминированности происходящего прошлым Готорн видит Немезиду истории, которая и наступает судью Пинчена. Неудивительно, что Холгрейв оказывается потомком Молов, наделенным той же властью над Фиби, что и Мэтью Мол — над Элис. Вместе с тем временные отношения в структуре романа гораздо сложнее: действие развивается не только, как сказано, в настоящем и историческом прошлом, но захвачено еще и движением Времени, обретая всезначимость, универсальность звучания.

Используются в “Доме о семи фронтонах” и другие элементы романтической поэтики, в том числе и аллегория, игравшая ведущую роль в “Алой букве”, хотя в целом она на этот раз заметно ослаблена. Приходящий в упадок дом, запущенный сад, больной розовый куст, захиревшие куры ценной породы — все эти выразительные детали служат аллегорией вырождения некогда могущественного рода Пинченгов, судьбе которого отведена центральная роль в художественном претворении замысла. Значительно больший акцент сделан на других элементах романтического повествования. Помимо введенного мотива родового проклятия, по сравнению с “Алой буквой”, в структуре “Дома о семи фронтонах” усилено значение фантастического, таинственного, хотя Джеймс находил избыток фантастичности и в первом романе Готорна.

Особо следует отметить глубоко оригинальное решение в “Доме о семи фронтонах” традиционного для романтизма мотива бегства. В “Алой букве” он лишь слегка намечен — конец мечтам о бегстве положила внезапная кончина Диммсдейла. В “Доме о семи фронтонах”, разработка этого мотива, в котором действие достигает кульминации, — поистине одно из высших достижений Готорна-художника, и не только в силу необычайного накала драматизма, равного которому, вероятно, не встретишь ни в одном другом его произведении. Самым смелым шагом со стороны автора было то, что в странствие пускается не типичный романтический герой, которого гонит в дальние края разочарование в действительности, а жалкая Хепсиба с Клиффордом, потерявшие от ужаса всякую способность рассуждать и управлять своими поступками. Обнаружив судью Пинчена в уже известной читателю по описанию залитой кровью рубашке, брат и сестра мгновенно покидают дом, надеясь бегством спастись от суда, на справедливость которого после пережитой ими трагедии не смеют уповать. Они бегут в неизвестность, слепо и безрассудно, не представляя, что может ожидать их в конце пути. Сидя в движущемся вагоне

поезда, Клиффорд на миг приходит в состояние лихорадочного возбуждения, изливая свой восторг по поводу свободы, дарованной человечеству железной дорогой и способной в корне изменить его судьбу, в речах столь же безумных, как и те, что рождаются в охваченном брожением незрелом уме Холгрейва. Безрадостная картина действительности, открывшаяся героям, когда они решают сойти на первой же станции, чтобы воспользоваться этой новообретенной свободой, резко диссонирует с радужными настроениями Клиффорда, показывая несбыточность его мечтаний.

Готорн завершает эпизод, обоснованно вызывающий восхищение мастерством писателя, самым нетрадиционным образом — возвращением героев, предлагая тем самым не только необычное для романтизма решение их судеб, но и новое осмысление самого мотива. Бежать некуда, бежать бесполезно — в туманной дали на краю света, вдали от порочного и жестокого мира героям не уготованы свобода и счастье. Новаторская трактовка бегства в романе отражает углубление понимания противоречий действительности, сравнительно с теми временами, когда этот мотив был введен романтиками в литературу.

Повествование в “Доме о семи фронтонах”, как можно убедиться, отличается заметным разнообразием сугубо романтических элементов. Слово для того, чтобы уравновесить этот “крен”, Готорн выдвигает в центр романа неромантических героев. Это исключительно важно с точки зрения его художественной системы в целом, где романтический герой вообще отсутствует — даже судья Пинчен, в обрисовке которого доминируют сатирические тона, не может претендовать на роль романтического злодея. Все это вместе взятое обусловило художественное своеобразие “Дома о семи фронтонах”, а также его особое отношение к традиции романтической прозы.

Завершается роман счастливой развязкой. После смерти судьи и внезапной кончины его сына Хепсиба, Клиффорд и Фиби, оставшиеся единственными наследниками всех богатств, переезжают в его роскошный особняк. Главное же, происходит примирение двух родов, в котором изживает себя родовое проклятье: полюбивших друг друга Фиби и Холгрейва, добровольно отрекшегося от своей чародейской силы, ждет семейное счастье. Столь радужный финал ошутимо расходится с оценкой, которую сам писатель давал американской действительности, равно как и с основным направлением значительной части повествования. Готорн не мог этого не почувствовать, и, подготавливая такую концовку, вновь внес изменения в повествовательную структуру, введя элементы волшебной сказки. Возможно, Х.Уэггонер и прав, когда пишет: “Дом о семи фронтонах” — это художественное выраже-

ние его сокровенной веры в возможность искупления зла"³⁰. Готорн, однако, не смог достичь органичного и естественного соединения поэтики сказки с остальными повествовательными пластами. Финал и поныне остается самым спорным и уязвимым моментом романа.

Усложнение в нем структуры романтического повествования бесспорно говорит о преобразовании этой формы в творчестве Готорна. Такое усложнение не всегда было залогом творческих удач писателя — большинство исследователей считает, что ни одно произведение, созданное после "Алой буквы", не сопоставимо с ней по своему художественному совершенству, по близкому к идеальному воплощению замысла и силе воздействия, хотя Ф.О.Маттисен, например, и ставил "Дом о семи фронтонах" выше признанного готорновского шедевра.

В "Романе о Блайтдейле" Готорн продолжил поиски в области формы романтического повествования, хотя для него это была, несомненно, не самая важная часть художественной задачи. "Роман о Блайтдейле" (*The Blithedale Romance*, 1852) — единственное из крупных произведений Готорна, которое было создано на основании событий его собственной жизни, отразив участие писателя в трансценденталистской коммуне Брук-Фарм. Приступив к написанию романа ровно через десять лет после кратковременного участия в этом социальном эксперименте, когда тот еще не стал достоянием истории и любое суждение о нем могло болезненно восприниматься людьми, в той или иной мере разделявшими воззрения колонистов, Готорн не мог как автор не чувствовать уязвимости своего положения. Неудивительно, что он начинает Предисловие с заверений, что, обращаясь к своим воспоминаниям "в надежде придать воображаемой истории (fancy-scetch) оттенок большего жизнеподобия", он считал колонию "предметом художественного претворения не с меньшим основанием, нежели вымышленных персонажей... В целом его воплощение этого вопроса имеет совершенно несущественное отношение к основной цели романа", автор которого "ни в малейшей степени не претендует на то, чтобы проиллюстрировать какую-то теорию или вынести заключение, благоприятное или наоборот, в отношении социализма" (8; p. 21).

"Роман о Блайтдейле" — это, конечно же, не история Брук-Фарм, хотя бы и изложенная в художественной форме. Плод духовных исканий писателя в 40-е и 50-е годы, часть которых несомненно связана с его пребыванием в Брук-Фарм (это подтверждают его размышления в письмах, относящихся к этому времени), в широком плане роман был ответом на те социальные эксперименты, которыми отмечена американская жизнь той эпохи. В реформаторских течениях, получивших большое распро-

странение в США и носивших по преимуществу утопический характер, проявлялось недовольство состоянием общества, стремление к установлению более справедливого и совершенного порядка, а надежда на осуществление этих чаяний поддерживалась как существованием "свободных" земель на Западе, так и не поколебленной еще верой в американскую неповторимость. В силу этого обстояательства действие романа, развертывающееся исключительно в плане настоящего, хотя и сосредоточено в первую очередь на личных судьбах героев, исполнено глубокого социального смысла и может служить если не документом эпохи, то во всяком случае важным источником для ее характеристики и красноречивым комментарием к ней.

Рассказ ведется от имени Майлза Кавердейла, поэта и участника блайтдейлской коммуны, предлагающего вниманию читателей свои воспоминания. Введение фигуры повествователя, существенно отличающее "Роман о Блайтдейле" от других романов Готорна, несомненно, связано с намерением подчеркнуть отсутствие прямых связей между изображенными в нем событиями и реальной историей Брук-Фарм. Литературная условность позволяет автору надежнее дистанцироваться от жизненных обстоятельств, воплощенных в опыте Брук-Фарм, чем прямые декларации в Предисловии, которые можно рассматривать как формальный жест.

В Блайтдейле собирается пестрая компания идеалистически настроенных мечтателей, объединенных стремлением если не создать рай на земле для всех, то самим "начать снова жизнь в раю". Их мечтания явно окрашены в руссоистские тона. В окружающем мире самый воздух, как им кажется, отравлен "ложью, формальностью и ошибочностью" (8; pp. 30, 32), которых преисполнена жизнь современного города. Сельская жизнь привлекает их не только свежим воздухом и красотой возвышающе действующих на душу пейзажей, но прежде всего чистотой, невинностью, физическим и духовным здоровьем. К числу основных контрастов, составляющих идейно-художественную основу романа, принадлежит также противопоставление искусственности и естественности. Традиционно наделяя сельскую жизнь всеми достоинствами, которых лишен город, герои связывают надежду на успех своего начинания в первую очередь с "блаженным состоянием Братства" (8; p. 34).

Переселение в Блайтдейл, приуроченное к сельскому календарю и началу полевых работ и назначенное на апрель, происходит во время сильнейшей метели. В случае успеха начинания она могла бы стать олицетворением препятствий, которые не остановили энтузиастов на пути к намеченной цели. В романе, повествующем о провале эксперимента, она становится символическим

предзнаменованием ожидающей героев неудачи, хотя в контексте эпизода Кавердейл и не предлагает видеть в ней знак. Однако пуританское наследие далеко не изжило себя в этих сынах Новой Англии: возмечтав о совершенстве мира и человека, они мыслят в традиционных категориях пуританства, рассуждая о “естественном” (т.е. не пережившем духовного обращения) и “обновленном” человеке (*regenerated men*; 8; p. 33), даже если эти слова и произносятся в шутку.

Поначалу ничто не омрачает жизни колонистов. Даже выпадающие на их долю трудности скорее помогают оттенить благородство как объединенных высокой идеей людей, так и того дела, которому они служат. Нежность и забота, которой окружает заболевшего Кавердейла духовный лидер общины, Холлингуорт, становятся живым воплощением идеи братства. А житейская непристроенность и отсутствие элементарных навыков сельского и вообще физического труда, совершенно естественные для новоявленных пастухов и пастушек, дают повествователю повод для добродушного подтрунивания и самоиронии, согревая страницы романа мягким юмором. Действие явственно приобретает черты пасторали, в которой картины труда на фоне благодатной природы соседствуют с изображением мирных сельских радостей, дружеских бесед, пронизанных заботой о благе человечества, и невинных развлечений.

Однако постепенно в обрисовке происходящего начинают преобладать тревожные тона. Вместо единомышленников, объединивших помыслы и усилия для создания нового рая, какими героям хочется выглядеть и какими они предстают в начале романа, это оказывается весьма странное, почти случайное сообщество, где каждый стремится использовать “общее дело” для осуществления личной мечты. Иначе говоря, их сводит вместе *не единство, а различие целей*, а общее дело выступает всего лишь средством, которое каждый надеется обернуть в свою пользу. С наибольшей очевидностью это проявляется в образе Холлингуорта, чье заветное желание на самом деле — основать колонию для перевоспитания преступников. Возглавив блайтдейлский эксперимент, он намерен подорвать его изнутри, подменив изначальную цель своей излюбленной идеей. Для ее осуществления он пытается заручиться поддержкой избранных членов общины, в том числе Кавердейла, обещая последнему не только дружбу — они станут братьями.

В образе Холлингуорта, бесспорно, нашло отражение негативное отношение Готорна, придерживавшегося умеренно-консервативных взглядов, к реформаторским движениям. Ставя во главу угла какую-то отдельную проблему, реформаторы, считал он, не способны видеть жизнь в ее целостности и, добиваясь обществен-

ных перемен, приносят больше вреда, чем пользы. Этим, в частности, объясняется его позиция в отношении рабства. Готорн не разделял аболиционистских идей, однако не потому, что признавал правомерность рабовладения, хотя и был убежден в том, что участь белых тружеников многократно тяжелее участи черных невольников. Как он писал в "Жизни Фрэнклина Пирса" (1852), это "... одно из тех зол, исправить которое человеческими силами не дает божественное провидение, но которое оно в добрый час, когда исчерпается его назначение, неким совершенно непредсказуемым способом, но посредством наипростейшего и наилегчайшего действия заставит улетучиться, как сон" (28; р. 608).

Удалившись от скверны в чистый мир природы, герои не позаботились о том, чтобы очиститься самим. Оттого в новый, создаваемый ими мир постоянно врываются отголоски покинутого мира, который они носят в себе, сплетаясь с отголосками прошлого, которое живет в них. Среди прочих обстоятельств действительно заявляет о себе социальное неравенство, что говорит о заметном расширении, по сравнению с двумя предшествующими произведениями Готорна, социального фона романа. В его структуре неоднородность социального бытия подчеркнута выразительным чередованием эпизодов. Сцены в уютном доме писателя-джентльмена Кавердейла сменяются аскетическим антуражем жилища, где расположилась колония идеалистов, идиллическая картина праздника в лесу — прозаической повседневностью фермы, таинственная атмосфера сеансов "дамы под покрывалом", из которых чуткий Кавердейл выносит ощущение профанации и дешевой спекуляции на инстинктах толпы, — быть может, самыми неожиданными для романтического произведения эпизодами на скотном дворе, а также в убогой харчевне, где самый воздух напоен безысходностью и отчаянием завсегдатаев. Среди них — явно отмеченный печатью отверженности старый Мууди. В его обрисовке присутствуют черты, заставляющие вспомнить персонажа из рассказа Готорна "Старый торговец яблоками". Перенесенные жизненные невзгоды привели обоих к почти полной утрате индивидуальности. Но если герой рассказа не имеет истории, наглядным воплощением таинственной судьбы Мууди выступают главные героини романа, Зенобия и Присцилла.

Степень условности их изображения значительно выше, чем в "Алой букве": их образам приданы функции аллегии, поскольку каждая выступает олицетворением социального положения. Истинно романтическая героиня, Зенобия поражает пышной красотой, блеском ума и воспитания. Весь ее облик, начиная от дивного цветка в волосах, ежедневно доставляемого прямо из оранжереи, говорит о роскоши. Она "дочь богатства", а потому — и воплощение искусственности. Неудивительно, что ее экзотиче-

ский цветок преобразается во второй половине романа в цветок из драгоценных камней. В то же время в ней угадывается незаурядная натура, щедро наделенная талантами и страстями. Ей тесно в рамках навязываемого обществом мирного домашнего существования, не дающего выхода ее духовным силам. С образом Зенобии, чьи устремления Готорн передает с явной симпатией, в роман входит “женский вопрос”, который начал волновать американское общество в середине XIX в. Бледная, хрупкая и трепетная Присцилла — “дочь бедности”, и делают их сестрами с Зенобией не только требования сюжета. Прошлое обеих окутано непроницаемой тайной. Ясно лишь, что тогда как только Присцилла знает о том, что ее с Зенобией, которую она боготворит, соединяют кровные узы, между ними и в прошлом, и поныне существует какая-то иная, мистическая связь.

Очевидно, что часть их жизни, неведомо для них самих, прошла совсем рядом. Присцилла и в Блайтдейл прибывает только затем, чтобы быть вместе с сестрой. В дальнейшем их отношения осложняются любовью обеих к Холлингуорту. Таким поворотом сюжета их судьбы оказываются неразрывно переплетены, но он никак не раскрывает той связи, что объединяла героинь до встречи в Блайтдейле. Готорн, однако, не предлагает ретроспективы, которая рассеяла бы мучительную неизвестность. Если в отношении Зенобии это еще объяснимо господствовавшими в литературе викторианскими нормами, за рамки которых он, надо сказать, вышел достаточно далеко, соблюдение того же принципа в образе Присциллы показывает, что тайна, как таковая, была необходима для поддержания романтического тонуса повествования. Сохраняя тайну прошлого, Готорн дополнительно обозначает ее в структуре повествования, притом сугубо условным, чисто романтическим способом, усиливающим эффект недосказанности, — введением персонажа, выступающего соединительным звеном между Зенобией и Присциллой. “Профессор Уэстервелт”, ослепительный красавец, денди и профессиональный чародей, наделен типичными, почти утрированными чертами романтического злодея. Характерные приметы внешности, костюма (трость с набалдашником в виде змеи), поведения (механический смех), способность мгновенно до неузнаваемости изменять свой облик, но прежде всего душевная пустота, порождающая его чудовищную жестокость, сближают его с дьяволом, ипостасью которого он выступает. Все это придает повествованию отчетливую готическую окраску. Окруженный зловещим ореолом Уэстервелт с момента появления отмечен в контексте личных и социальных отношений печатью чужеродности, инаковости. В руках этого темного во всех смыслах существа и сходятся нити судьбы Зенобии и Присциллы, над которыми он имеет роковую безграничную власть.

Первая вынуждена терпеть ненавистное ей теперь присутствие Уэстервельта — по-видимому, вследствие некогда близких, быть может, интимных отношений. Вторая неожиданно оказывается загадочной “дамой под покрывалом”, которая выступает с ним в публичных месмерических сеансах и которую он, несомненно, сделал Зенобией соучастницей своего плана, похищает.

В условиях борьбы эгоистических интересов все яснее обнаруживается иллюзорность замысла блайтдейлской общины. Каждая из исходных посылок, долженствующая привести к построению идеального общества, непредсказуемо превращается в свою противоположность. Мечты о гармоническом содружестве замещаются неприятным ощущением собственной незащищенности, опасности вторжения со стороны “собратьев”, чье постоянное соседство, вопреки ожиданиям, оказывается крайне обременительным, и жадной уединения. Особенно остро испытывает в нем потребность Кавердейл — для него одиночество означает возможность не только покоя, тишины и отдохновения души, но и творчества, не осуществимого в публичной обстановке, пусть даже самого благожелательного толка. Поодаль от общего дома Кавердейл в ветвях высокого дерева сооружает укрытие, где, незримый ни для кого, может вести наблюдения и предаваться размышлениям о бурлящей вокруг жизни.

Терпит крушение и дорогая членам общины мечта о преодолении разрыва между физическим и умственным трудом. Как показывает их опыт, можно дать в руки интеллектуалам лопату или вилы, убедить их копать грядки или грузить навоз, можно даже со временем добиться, что они будут не уступать в работе заправским фермерам, но невозможно после этого ожидать от такого человека творческой отдачи.

Столь же призрачной оказывается и идея возвращения к естественности — для нее нет места там, где каждый вынужден скрывать подлинные чувства и намерения, а главным принципом поведения становится лицедейство. Недаром стержнем образной системы романа служит старинная идея “мир — театр” и непосредственно связанный с ней прием “маски”. Каждый из колонистов не есть то, чем он кажется, притом границы между сущностью и видимостью столь зыбки, что загадка подлинности оказывается абсолютно неразрешимой. В подобном противопоставлении видимого и сущего своеобразно преломляется романтический мотив двойничества.

И действительно — кто такая истинная Зенобия, чье настоящее имя скрыто под псевдонимом? Даровитая писательница или падшая женщина, чье состояние примиряет с ее экстравагантностями “хорошее общество”, талантливая актриса, превратившая жизнь в сцену, где она готова каждый день выйти в новой роли,

существо, искренне возжелавшее блага человечества или обратившееся к социальным экспериментам из прихоти юной, но многоопытной души в поисках развлечений, от которых она откажется, как только они ей наскучат, заслонившись, как щитом, своим богатством? Не менее разителен контраст, заключенный в образе Присциллы — робкая, едва смеющая подать голос девушка, прозябающая в убогой каморке Мууди, которой как будто закрыт путь в мир идей, и “дама под покрывалом”, наделенная пророческим всеведением сивиллы, жертва коварных интриг Уэстервельта или, быть может, его соучастница, пусть даже и подневольная.

Коль скоро роль маски — скрыть подлинное лицо, между персонажами невозможны отношения, основанные на искреннем чувстве, исполненные душевности и понимания. И на этом уровне повествования, вместо идеальной общности, торжествует разединение. Удел героев романа — публичное одиночество. Нигде оно не предстает в романе с такой щемящей остротой, в таком трагическом, но и горько-ироническом свете, как в сцене отъезда Кавердейла после объяснения с Холлингуортом, когда, простившись с братьями, он направляется в свинарник, словно только среди бессловесных тварей смог причаститься общему делу.

Эту особенность персонажей и повествования “Романа о Блайтдейле” пронизательно уловил английский рецензент — принято считать, что это была Джордж Элиот. В статье, опубликованной в год выхода романа, где он был назван “безоговорочно лучшим произведением гения в обоих полушариях”, говорилось: “Анализ персонажей столь скрупулезен, что они чрезмерно индивидуализированы для драматического взаимодействия или же для того разнообразного подчинения друг другу, которое сообщает накал повествованию, единство сюжета и концентрированную мощь итогу. Они попросту современники, почему-то вынужденные быть друг с другом на короткой ноге, и даже когда они вступают в самые близкие отношения, кажется, их скорее толкает к тому судьба, нежели влечет симпатия”³¹.

Чего не отмечает рецензент, это того, что такая обрисовка героев отвечала замыслу автора, была частью художественного воплощения идеи. Дезинтеграция повествования была призвана передавать распад утопического сообщества, крушение Блайтдейла как эксперимента по спасению человечества. То, о чем повествует роман, теснейшим образом связано с характером повествования, выдвигая в центр фигуру повествователя.

В критической литературе за Кавердейлом закрепилось определение “ненадежного повествователя”. Как пишет, к примеру, Дж.Х. Джастас, то, что ему “не следует всецело доверять в отношении истории, которую он рассказывает, ныне общепризнано, но ограниченность Кавердейла проистекает из того очевидного из

контекста факта, что неясные и разрозненные события, которые Кавердейл излагает, — это события тотемические, чья значимость заключается в той оценке, которую он им дает”³². Иначе говоря, Кавердейлу вменяется в вину ненадежность его памяти и субъективная оценка событий, о чем он и сам неоднократно говорит с явной самоиронией. Более того, он явно испытывает угрызения совести при мысли, что, вынужденный вырывать своих “героев” из контекста их жизни, искусственно изолируя их, он неизбежно искажает и их облик, и самое жизнь, как в силу недостаточной полноты картины, так и избранного ракурса, а также неопределенности и ненадежности самих принципов отбора, поднимая тем самым (вернее Готорн поднимает через него) один из коренных и неразрешимых вопросов, касающихся отношения художника к действительности. Критик усматривает изъян именно в том, что придает психологическую достоверность и глубину образу рассказчика, которого Готорн отнюдь не стремится представить всезнающим автором, каким он в целом ряде своих произведений не видел и самого себя. Кавердейлу на самом деле не дано знать, что происходит в душе окружающих его людей. Об этом он может судить лишь косвенным образом, складывая вместе их слова и поступки, дополняя пробелы обрывками случайно услышанных разговоров или мимолетных движений и составляя целостную картину на основе их интерпретации, которая только и может быть субъективной. В определенном смысле в трактовке фигуры Кавердейла можно уловить зарождение особого типа повествования, связанного с приемом “точки зрения”, который занял столь важное место в творческой эволюции Генри Джеймса.

Главная сложность “Романа о Блайтдейле”, — пишет И. Картон, — это переплетение вымысла и реальности. Этот узел — сердце книги; чтобы распутать его окончательно, необходимо отделить Кавердейла-участника от Кавердейла-наблюдателя, Кавердейла в качестве персонажа от Кавердейла-повествователя” (31; p.239). Очевидная невозможность подобного разделения и порождает ту несвязность, разъятость повествования, которая стала камнем преткновения для многих исследователей. У нее, однако, по мнению Дж. Ауэрбаха, есть иная сторона. “По сути специфическая несообразность, или законченная бессвязность “Романа о Блайтдейле”, — утверждает он, — проистекает из неуверенности Готорна в окружающем его обществе, из того чувства, которое в конце концов вылилось в печальное признание его старому другу Фрэнклину Пирсу: “Настоящее, Насущное, Действительное оказалось чересчур могущественным для меня”. В отсутствие прочного скрепляющего центра, вроде унаследованной алой буквы или дома Пинченгов, Готорн недвусмысленно избирает теперь в качестве основной темы проблемы самого художника”³³.

В разбросанном, “бессвязном” построении романа писателя, очевидно, увлекало не только исследование индивидуальной психологии персонажа-рассказчика. Последнее составляло лишь часть общей “философии композиции”, которая в определенном смысле вынесена в центр романа и имеет такое же прямое отношение к самому Готорну (как автору романа), как и к его персонажу.

Среди писем Готорна, написанных во время его пребывания в Брук-Фарм, сохранился фрагмент, имеющий самую непосредственную связь с кругом затронутых в романе вопросов. “Каждый день моей жизни, — пишет он Софии, — заставляет меня все яснее и яснее понимать, как редко факт передается точно; как почти неизбежно история, пропущенная через душу третьего лица, становится, в том, что касается впечатления, производимого ею в повторных передачах, почти что ложью, — даже и в том случае, будь рассказчик хоть самым правдолюбивым человеком на свете. Какое удивительное свойство!.. Неужели правда — это мечта (fantasy), к которой мы должны вечно стремиться и никогда ее не достичь?” (1; р. 538).

Поиски ответа на этот вопрос стали частью художественной структуры “Романа о Блайтдейле”. Развертывая повествование о событиях в Блайтдейле и его участниках, Готорн одновременно создавал и текст о том, как Кавердейлом создавалось его повествование, придавая роману в целом характер метатекста. На передний план в нем неизбежно выходят не столько проблемы развития сюжета и характера, сколько проблемы соотношения правды и вымысла, факта и восприятия, границ возможного знания и домысла и т.д. — вернее будет сказать, что первые оказываются подчинены вторым, выступая средством их воплощения и раскрытия.

Все это указывает на то, что, не довольствуясь сложившейся художественной практикой, Готорн продолжил в этом романе поиски, которыми отмечены все его значительные создания. Найденная им форма была столь необычна для своего времени, что “Роман о Блайтдейле” долгое время оставался недооцененным, и лишь развитие повествовательных структур во второй половине XX в. позволило воздать должное его художественным прозрениям. С последними связан еще один немаловажный момент: завершая роман фразой Кавердейла: “Я — я сам — был влюблен — в — ПРИСЦИЛЛУ” (8; р. 288), Готорн в сущности предложил два романа или по крайней мере два его варианта. Приглашая читателя к сотворчеству, он предоставил ему возможность самостоятельно выстроить альтернативную версию описываемых событий, посмотрев сквозь призму чувства Кавердейла на взаимоотношения всех героев. Подобным финалом автор вновь возвращает нас к

проблеме повествования, к условности, исходно заложенной в художественном тексте, — ко всему кругу связанных с нею вопросов, которые обрели актуальность в творчестве писателей второй половины двадцатого столетия.

Свой роман “Мраморный фавн”, вышедший через восемь лет после “Романа о Блайтдейле”, Готорн оценил весьма недвусмысленно: “Если я что-то и написал хорошо, то, должно быть, этот Роман (Romance), ибо я никогда не мыслил и не чувствовал так глубоко и никогда не прилагал столько сил”³⁴. Хотя в других случаях он высказывался гораздо сдержаннее, не избегая и негативных оценок, его высокое мнение о книге подкреплялось ее несомненным успехом. Только в год издания разошлось четырнадцать с половиной тысяч экземпляров — намного больше, чем любого другого произведения Готорна. Критики были далеко не так единодушны. Одни, подобно Дж.Р.Лоуэллу, выражали восхищение последним творением писателя, его психологической разработкой, глубиной и тонкостью анализа душевных состояний и понимания искусства, другие, напротив, видели в нем лишь возросшую несобранность повествования, сетовали на отсутствие видимой связи в развитии действия и выражали недоумение по поводу смысла отдельных эпизодов и романа в целом, побудив писателя сразу же после первого выпуска прибавить к нему эпилог, сохраненный во всех последующих изданиях. Однако и он не положил конца спорам, не прекращающимся и поныне.

“Мраморный фавн” (*The Marble Faun*, 1860) первоначально увидел свет в Англии под заглавием “Преображение” (*Transformation*), получив свое нынешнее название в первом американском издании, осуществленном в пределах нескольких недель после английского. Вынесенное в заглавие слово “преображение” указывает на одну из центральных тем романа, с которой связаны все главные его персонажи, — тему духовного рождения человека через познание зла, превращающее его в нравственную личность. “Мраморный фавн” заостряет внимание на одном из них — молодом итальянском графе Донателло, в образе которого история подобного преобразования представлена в наиболее ясной и законченной форме.

Проблематика романа вырастает на почве постоянных философских, исторических, нравственно-этических интересов Готорна. Согласно Х.Уэггонеру, “Мраморный фавн”, к написанию которого писатель был подготовлен всей своей творческой деятельностью, — это “история грехопадения человека” (14; p. 164). С нею, по мнению исследователя, связаны — каждый по-своему — и все его остальные романы, но “... лишь последний разрабатывает эту тему непосредственно. “Мраморный фавн” — самый теологический роман Готорна”, тогда как “Роман о Блайтдейле” прямо

рассматривает возможность зачеркнуть (undoing) грехопадение" (30; р. 30).

Действие романа происходит в Италии и, как и в "Романе о Блайтдейле", разворачивается в настоящем, хотя писатель остается верен идее нерасторжимости его связи с прошлым. Здесь, в исторической колыбели цивилизации, в Вечном городе, с его руинами, катакомбами, кладбищами, где прах ушедших поколений покоится в основании не только новых строений, но и самой вырастающей из них жизни, власть прошлого непреложно проявляет свою неизбывность. Сосредоточена она и в тайнах, окутывающих жизнь героев до того краткого мгновения, которое вырвано из потока существования вниманием повествователя. Ни тайны прошлого, которое мертвой хваткой держит героев, ни его власть не рассеиваются в ходе повествования, однако при этом контуры сюжета вырисовываются все же с большей ясностью и определенностью, чем в предыдущем романе.

В конфигурации сюжета явно просматриваются принципы симметрии и контраста, игравшие заметную роль в "Романе о Блайтдейле". В центр романа поставлена группа из четырех персонажей. Это двое молодых художников-американцев, Хильда и Кеньон, которых привела в Рим жажда постигнуть тайны искусства, и их друзья — художница Мириам и юный Донателло, которого вводит в этот круг не страсть к искусству, а любовь к Мириам. Всех поражает сходство графа со знаменитой статуей Праксителя, изображающей фавна. Что самое главное, — сходство это не ограничивается внешним подобием: в обрисовке его образа доминируют черты, за которыми открывается невинность существа, не ведающего о существовании зла. В силу этого он оказывается выключен не только из нравственного мира, но в сущности и из человеческого общества — его сознание и совесть не пробуждены. Донателло красив, обаятелен, отзывчив и нежен, чуток и предан, беспечен и игрив, представляя чуть ли не постоянный предмет разговоров и восхищенных наблюдений друзей. Но так они могли бы любоваться прелестным животным — их жизни не соприкасаются глубоко, идут рядом, но независимо друг от друга, как бы в параллельных плоскостях. Мириам, чье прошлое плотной завесой познанного и пережитого отделяет ее от остальных, вообще не может принять всерьез ни самого Донателло, ни его любви.

Ныне выбор подобного обстоятельства — сходства героя с "Фавном" Праксителя — в качестве завязки романа философской ориентации может показаться либо слишком наивным и примитивным, либо нарочито литературным и слишком отдающим условностью. В эпоху романтизма, однако, границы условности были ниже, нежели в современную, и в романтическом произведении, с его легендарной окрашенностью действия, окру-

женного ореолом таинственности, и готическим антуражем, такой сюжетный ход не выглядел чем-то экстраординарным. Подобным превращениям автор-романтик отдавал дань, даже имея дело с фактами действительности, а не только с художественным вымыслом. Так, описывая тело Байрона в гробу в первом издании своих "Воспоминаний о последних днях Шелли и Байрона", Э.Трилоуни, близко знакомый с обоими поэтами, не усомнился в возможности написать: "... черты и торс Аполлона, а ноги и стопы — лесного сатира"³⁵.

Вместе с тем две героини также образуют пару, на этот раз контрастную, близкую паре Зенобия-Присцилла, в которой экзотическая красавица, "темная" Мириам воплощает страстное, вожделеющее человеческое начало, а "светлая" Хильда, "дочь пуритан" — бесплотный дух, неземную чистоту и невинность. Можно их рассматривать и как взаимодополняющие образы, составляющие в совокупности идеальную гармонию и совершенство. Взятые же по отдельности, они воплощают те или иные стороны человеческой природы, которые при всей своей привлекательности выявляют ее неизбежную ограниченность, не позволяющую человеку возвыситься до идеала.

Убежденный в том, что прошлое никогда не умирает, но продолжает вечно жить, перетекая в настоящее и будущее, Готорн вводит в действие еще одну фигуру. Это "натурщик", некогда позировавший Мириам, доносящий из прошлого, но не раскрывающий ее тайну. В ходе повествования он также претерпевает ряд "трансформаций". Впервые друзья сталкиваются с ним в римских катакомбах, когда он возникает из глубин и тьмы подземелья, словно зловещий дух, наводящий страх и символизирующий темные силы, дремлющие в глубине сознания. Эта встреча, его последующие неотступные преследования Мириам неотвратимо указывают на то, что их соединяет сокрытая в прошлом ужасная, быть может, кровавая тайна. С демонической фигурой "натурщика" в повествование вводится отчетливо выраженный "готический" элемент, обращаясь к которому и в "Мраморном фавне", и в других произведениях, Готорн опирался на художественный опыт своего раннего предшественника, Чарльза Брокдена Брауна, творчество которого он хорошо знал и ценил. "Готические" обертоны в развитии действия играют важную роль в создании гнетущее мрачной, напряженной атмосферы романа, которой предстоит разрядиться самым жутким образом.

"Натурщик", живое напоминание о прошлом, подобно Чиллингуорту, растравляет скрытые душевные раны Мириам, вызывая муки совести и как бы требуя от нее все новой платы за молчание, и в то же время терзая читателя неизвестностью, которая так и не будет развеяна. Преследования его становятся столь не-

выносимы, что однажды, повинувшись мимолетному страдающему и умоляющему взгляду Мириам, Донателло безотчетно, не сознавая, что он делает, почти не касаясь “натурщика”, сталкивает его в бездонную пропасть. Движение его импульсивно, а весь эпизод разворачивается как бы на грани между явью и сном. Как художник Готорн проявлял несомненный интерес к подобным пограничным состояниям, где сон предстает своего рода окном в потусторонний мир, причастный высшим истинам, и в этом отношении сходен с зеркалом. Изображение таких состояний составило одну из отличительных особенностей и наиболее впечатляющих сторон готорновского психологизма. Но и после гибели “натурщик”, в образе которого писатель своеобразно развивает тему привидения, не оставляет в покое свою жертву: неприкаянно скитаясь по городу, Мириам, зайдя в церковь, видит в гробу монаха, в котором узнает своего притеснителя, а затем вновь “сталкивается” с ним во время похорон на капуцинском кладбище, зрелище которого способно повергнуть в ужас и самого стойкого человека — все пространство крошечной естественной пещеры покрыто черепами и костями усопших, а вдоль стен рассажены еще не истлевшие фигуры, извлеченные из могил, чтобы дать возможность полежать в святой земле новопреставленным, покуда и им не придет черед уступить место ожидающим погребения.

Гибель “натурщика” от руки Донателло образует главный фокус романа — именно с него начинается преобразование “фавна” в человека, открывающего через познание заключенного в его душе зла греховную сущность человеческой природы. Он многое безвозвратно теряет в процессе своего превращения, утрачивая незамутненную радость бытия, способность жить одной жизнью с природой, дарованную, по семейному преданию, тысячелетия назад прелестной нимфой, от которой ведет начало их род, драгоценную свободу естества, приобретая взамен светлого и солнечного мира способность нравственного выбора, понимание ограниченности человеческих сил и возможность различать добро и зло. На этом пути ему уготованы лишь страдания, но только из них может родиться раскаяние в содеянном и сама его живая душа.

Критики, как правило, считают недостатком романа то, что Готорн не показал преобразованного Донателло. Думается, упрек не вполне справедливый — писатель стремился прежде всего показать, каким образом происходит именно рождение души. Кроме того, об изменившемся внутреннем облике Донателло можно судить по его внешнему облику и поведению: его потухшие, исполненные глубокого страдания глаза, молитвы у придорожных святынь, наконец, добровольная, по велению души, сдача в руки правосудия — все это, несомненно, черты нового Донателло, до-

рогой ценой заплатившего за познание добра и зла. Несомненно также, что, подобно дагерротиписту Холгрейву, сумевшему силой своего искусства запечатлеть в портрете судьи Пинчена таящееся в его душе зло, Кеньон уловил этот сдвиг, отразив его в скульптурном портрете Донателло.

Тяжелая внутренняя драма захватывает всех главных персонажей романа, которые проходят суровое нравственное испытание. Мириам в конечном итоге осознает свою причастность к содеянному и свою вину. И это помогает ей понять истинный смысл поступка Донателло, претворившего ее немую мольбу об избавлении в действие, и не только проникнуться состраданием к его погубленной молодой жизни, но и полюбить человека, не раздумывая пожертвовавшего ради ее счастья и свободы вечным покоем души. Не обошла эта драма стороной и Хильды, ставшей невольной свидетельницей жуткой сцены. Поначалу внутренняя чистота и невинность девушки заставляют ее отшатнуться от Мириам, запятнавшей совесть соучастием в преступлении. Мысль об этом доводит Хильду до отчаяния, толкнув истую пуританку на своего рода духовное "преступление" — она преступает заветы своей веры, обращаясь к католическому священнику в надежде облегчить душу чистосердечной исповедью. Отказывая Мириам в сострадании, Хильда впадает в грех гордыни, и, чтобы вывести ее из этого состояния, Готорн проводит свою героиню через тяжкий недуг и, имплицитно, через руки тайной полиции. Невинная Хильда тоже должна пройти путь страдания, чтобы и в ней проснулась душа.

У этой темы есть не только психологический, но и философский аспект. Коренной вопрос заключается в том, можно ли понимать грехопадение как благотворное. Мириам ставит его и, судя по контексту, склонна ответить на него утвердительно. Кеньон как будто готов согласиться с нею, но Хильда, что вполне отвечает правде ее характера, наотрез отвергает подобное толкование, в конечном итоге означающее, что Бог изначально принял зло, чего она не может допустить, и Кеньон встает на ее сторону.

Что касается самого писателя, то точно так же, как в "Романе о Блайтдейле", где он прямо заявил, что не собирается выдвигать никаких теорий, он оставляет вопрос о благотворности грехопадения открытым. В "Мраморном фавне" он позволяет говорить за себя всему художественному миру романа, выстроенному так, чтобы показать прежде всего неизмеримую сложность и грандиозность проблемы и невозможность ее простого решения. Таким образом, в философском плане "Мраморный фавн" в разработке диалектики добра и зла соприкасается с одним из величайших поэтических творений XIX в., "Фаустом" Гете.

В современной критике по отношению к роману наметился ряд новых подходов. Один из них ведет к исследованию взаимоотношений искусства и действительности, власти художника и самодвижущейся жизни. На первый план выдвигается усложненность самой повествовательной структуры. Как замечает один из исследователей, "... зачастую вопрос стоит не столько о первородном грехе, который составляет стержень книги, сколько о художественной оригинальности. Этот аспект "Мраморного фавна" не только дает ему альтернативный фокус относительно Грехопадения, но может рассматриваться как критика исторических и теологических толкований, имплицитно заложенных в идее Грехопадения. <...> ... роман Готорна изображает мир, который не столько раздраем между природой и цивилизацией, сколько строится как множество накладывающихся одна на другую художественных репрезентаций, каждая из которых столь же искусственна, как и все остальное" (34; р. 43).

Научные разработки последних десятилетий побуждают заново осмыслить масштабы и значение творчества Готорна, "мастера красоты", создателя изысканных и утонченных вещей, не отмеченных, однако, по мысли Г.Джеймса, особой глубиной. Подобное мнение было одним из самых общих мест в критической литературе о писателе. "Готорну недоставало философской глубины и мужества, какими обладал в зрелые годы Г.Мелвилл", — писал Ю.В.Ковалев³⁶. Ныне преданный было забвению взгляд самого Мелвилла, отмечавшего в Готорне шекспировскую мощь великого искусства правды, выглядит уже не столько щедрым даром друга, сколько пророческим прозрением. Быть может, лучше и раньше других уловил в XX в. эту скрытую мощь еще один собрат Готорна по перу, Д.Г.Лоуренс, взорвавший в своей книге "Исследования по классической американской литературе" (1923) миф о "голубоглазом душке Натаниэле", вновь противопоставив мифу "безупречную правду его художественного языка" (22; pp. 89, 8).

"Мраморный фавн" стал последним законченным романом Готорна, подтвердившим, что он воспринимал романтические повествовательные структуры не как нечто застывшее. Для него это были подвижные формы, способные к самораскрытию и саморазвитию, а также восприятию новых, не освоенных литературой явлений жизни, попытка воплощения которых приводит к модификации самих форм и повествовательных структур, осуществляя их гармонизацию в пределах романтической поэтики. Обратившись к сложившемуся до него жанру, писатель в значительной мере преобразовал его, и в этой внутренней трансформации, отвечавшей в опосредованной форме динамике национального развития, и заключена одна из причин особой "живучести" романтической традиции в американской литературе.

Художественные поиски Готорна нашли в американской литературе достойное продолжение. Прямым его преемником стал Генри Джеймс, в творчестве которого получили развитие, хотя и на основе уже иного художественного метода — метода реализма — традиции, заложенные романтиком-Готорном. Именно к произведениям Готорна восходят корни современного психологического романа, который обязан ему многими своими открытиями и достижениями. Можно, вероятно, говорить также о том, что освоение наследия Готорна способствовало формированию столь важного как для самого Джеймса, так и для последующего развития повествовательных жанров такого художественного принципа, как “точка зрения”. Объединял Джеймса с Готорном и подчеркнутый интерес к нравственной проблематике, порой облекавшийся и у реалиста-Джеймса в формы, фантастическая окраска которых с очевидностью подтверждала наличие связи с романтическими традициями, свидетельством чего может, к примеру, служить повесть “Поворот винта”, в которой Джеймс блестяще использовал художественные возможности романтической поэтики.

Не утратила живой связи с художественным наследием Готорна и американская литература XX в. В творчестве многих крупнейших писателей, среди которых в первую очередь следует назвать Уильяма Фолкнера, ощутимо прослеживается влияние заложенных им традиций. С необычайной мощью прозвучала в его творчестве, в частности, идея нерасторжимости связи прошлого и настоящего, которая среди предшественников Фолкнера глубже всего разрабатывалась Готорном. Переключки с его наследием просматриваются и в фолкнеровской трактовке идеологии и психологии пуританского сознания, занимающего значительное место в художественном мире многих его произведений, в том числе таких романов, как “Свет в августе” и “Дикие пальмы”. В обращении к формам гротеска и иронии, призванных играть ключевую роль в произведениях представителей различных направлений в литературе XX в., также ощутима связь с традициями Готорна, который наряду с Эдгаром По оставил в этом плане богатейшее наследие.

Исключительно важное значение приобрел для развития американской прозы принцип соединения различных типов повествования, широко развернутый в романах Готорна. В литературе США двадцатого столетия подобная многосоставность приводит к появлению в структуре произведения, будь то реалистического или модернистского, разноплановых художественных пластов, от мифологического, символического, легендарного или аллегорического до фантастического и сказочного, взаимодействие которых, обогащая художественно-эстетический контекст произведения, позволяет писателю выйти на высокий уровень обобщения.

Живой интерес к художественному наследию Готорна в современной американской литературе, обращение к его творческому опыту обогащает ее эстетическое видение, расширяет возможности проникновения в тайны мира и человеческого духа.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Hawthorne, Nathaniel. The Letters, 1813–1843.* Ed. by Thomas Woodson, L. Neal Smith, Norman Holmes Pearson. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne. Ohio State Univ. Press, 1984, v. 15, p. 117 (далее отсылки к переписке Готорна за 1813–1843 гг. приводятся по данному изданию, номер страницы дается в тексте вслед за цитатой).
- ² *Erlich, Gloria C. Family Themes and Hawthorne's Fiction. The Tenacious Web.* New Brunswick, N.Y., Rutgers Univ. Press, 1986, pp. XV, XVII–XVIII.
- ³ *James, Henry. Literary Criticism. Essays on Literature, American Writers, English Writers.* Ed. by Leon Edel. N.Y., The Library of America, 1984, p. 319.
- ⁴ Цит. по: *Mellow, James R. Nathaniel Hawthorne in His Times.* Boston, Houghton Mifflin, 1980, p. 33.
- ⁵ *Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века).* СПб., 1994, с. 71.
- ⁶ Цит. по кн.: *Мани Ю.В. Поэтика русского романтизма.* М., Наука, 1976, с. 26.
- ⁷ *Thoreau, Henry David. A Week on the Concord and Merrimac Rivers.* L., Toronto, n.d. (1889?), p. 149.
- ⁸ *Hawthorne, Nathaniel. The Blithedale Romance.* N.Y., Dell, 1962, p. 22.
- ⁹ *Hawthorne N. The Scarlet Letter.* N.Y., Scarborough (Ontario), L., Signet Classics, 1959, p. 45.
- ¹⁰ Гудрич вызвался содействовать ему в поисках издателя. Поиски, если таковые и были, не увенчались успехом, и цикл никогда не увидел света.
- ¹¹ *Hawthorne N. Tales and Sketches,* N.Y., The Library of America, 1982, pp. 1128–1129 (далее отсылки к рассказам Готорна приводятся по данному изданию с указанием номера страницы в тексте).
- ¹² *Colacurcio, Michael J. The Province of Piety. Moral History in Hawthorne's Early Tales.* Cambridge, Mass., L., England, Harvard Univ. Press, 1984, p. 13.
- ¹³ *Leavis Q.D. Hawthorne as Poet.* // *Hawthorne. A Collection of Critical Essays.* Ed. by A.N.Kaul. Englewood Cliffs, N.J., 1966, p. 27. Статья носит полемически заостренный характер и направлена против тогдашней литературной моды, давая вопреки ее требованиям, творчеству Готорна необычайно высокую оценку. Вновь вводя в научный оборот после длительного перерыва массу его прочно “забытых” критиками произведений, К.Д.Ливис способствовала пробуждению, или возвращению, научного интереса к художественному наследию писателя и восстановлению справедливо принадлежащего ему места в литературном каноне США. В работе приводится немало суждений амери-

канских исследователей, из которых вырисовывается довольно неутешительная картина, ставящая под сомнение научную состоятельность ряда авторитетов, задававших в тот период тон в науке. См.: Ор. cit., pp. 25–28, и др. Предложенная К.Д.Ливис концепция оказалась необычайно плодотворной. Благодаря ей изучение творчества Готорна сдвинулось с мертвой точки и постепенно привело к его решительной переоценке.

- ¹⁴ *Waggoner, Hyatt H.* The Marble Faun. // Hawthorne. A Collection of Critical Essays. Ed. by A.N.Kaul, p. 165.
- ¹⁵ *Hawthorne N.* The Marble Faun. N.Y. and Scarborough (Ontario), L., Signet Classics, 1961, p. 317.
- ¹⁶ *Hawthorne N.* The House of the Seven Gables. N.Y. and Scarborough (Ontario), L., Signet Classics, 1961, p. 224.
- ¹⁷ *Hawthorne.* The Critical Heritage. L., Routledge and Kegan Paul, 1970, p. 514.
- ¹⁸ *Calacurcio, Michael J.* Introduction: The Spirit and the Sign. // New Essays on *The Scarlet Letter*. Ed. by M.J.Colacurcio. Cambridge, L., N.Y., a.o., Cambridge Univ. Press, 1985, p. 1.
- ¹⁹ *Hawthorne N.* The American Notebooks. Ed. by R. Stewart. New Haven, Yale Univ. Press, 1932, p. 107.
- ²⁰ Интересные соображения о том, в какой мере эта "уловка" Готорна вызвана существовавшим в США в первой половине XIX в. предубеждением против повествований, основанных на вымысле — в противоположность тем, что основаны на факте, высказаны в статье М.Д.Белла. См.: *Michael Davitt Bell.* Arts of Deception: Hawthorne, "Romance" and *The Scarlet Letter*. // New Essays on *The Scarlet Letter*, pp. 36–41. См. также главы, посвященные роману и критике конца XVIII в. в 1-м томе настоящего издания.
- ²¹ Количество исследований, специально посвященных "Таможне", поистине огромно. Укажем лишь отдельные из них: *Ziff, Larzer.* The Ethical Dimension of "The Custom House". // Hawthorne. A Collection of Critical Essays. Ed. by A.N.Kaul, pp. 123–128; *Cox, James M.* The Scarlet Letter: Through the Old Manse and The Custom House. // *Virginia Quarterly Review*, 1975, № 51, pp. 432–447; *Hunsen, Ellen Tuttle.* Ambiguity and the Narrator in *The Scarlet Letter*. // *The Journal of Narrative Techniques*, 1975, № 5, pp. 147–163; *Carton, Evan.* The Rhetoric of American Romance. Baltimore and L., Johns Hopkins Univ. Press, 1985, pp. 152–167.
- ²² *Lawrence, David Herbert.* Studies in Classic American Literature. Harmondsworth. Middlesex, Penguin Books, 1977, p. 8.
- ²³ *Leer, David Van.* Hester's Labyrinth. Transcendental Rhetoric in Puritan Boston. // New Essays on *The Scarlet Letter*, pp. 70, 75.
- ²⁴ *Гюго В.* Собр. соч. в 15 тт., М., ГИХЛ 1963, т. 2, с. 236.
- ²⁵ *Brodhead, Richard H.* Hawthorne, Melville and the Novel. Chicago and L., Univ. of Chicago Press, 1977, p. 16.
- ²⁶ *Bensik, Carol.* His Folly, Her Weakness: Demystified Adultery in *The Scarlet Letter*. // New Essays on *The Scarlet Letter*, p. 157.
- ²⁷ *Winters, Yvor.* Maule's Cause, or Hawthorne and the Problem of Allegory. // Hawthorne. Ed. by A.N.Kaul, p. 21.

- ²⁸ *Hawthorne, N.* The Letters, 1843–1853. Ed. by Thomas Woodson, L. Neal Smith, Norman Holmes Pearson. The Centenary Edition. Ohio State Univ., 1985, v. 16, p. 376 (далее отсылки к переписке Готорна за 1843–1853 гг. приводятся по данному изданию с указанием номера страницы в тексте).
- ²⁹ *Mizruchi, Susan L.* The Power of Historical Knowledge. Narrating the Past in Hawthorne, James, and Dreiser. Princeton, N.J., Princeton Univ. Press, 1988, pp. 85–86, 88. Несмотря на высказанные в работе интересные соображения о социальной проблематике в романе Готорна, она не дает о нем адекватного представления в силу отношения автора к его художественной специфике, к своеобразию готорновского видения в целом. Его романтическая концепция действительности толкуется Мизручи даже не как препятствие к постижению законов общественного бытия, а как способ уклонения от постановки связанных с ним вопросов, заставляя вспомнить ряд работ американских критиков 20-х годов.
- ³⁰ *Waggoner, Hyatt H.* The Presence of Hawthorne. Baton Rouge and L., Louisiana Univ. Press, 1979, p. 76.
- ³¹ Цит. по: *Carton, Evan.* The Rhetoric of American Romance, pp. 250–251.
- ³² *Justus, James H.* Hawthorne's Coverdale: Character and Art in *The Blithedale Romance*. // *American Literature*. 1975, № 47, p. 22.
- ³³ *Auerbach, Jonathan.* The Romance of Failure: Fictions of Poe, Hawthorne, and James. N.Y. and Oxford, Oxford Univ. Press, 1989, p. 114.
- ³⁴ Цит. по: *Carton, Evan.* The Marble Faun: Hawthorne's Transformations. N.Y. a.o., Twayne Publishers, 1992, p. 17.
- ³⁵ *Trelawny, Edward John.* Records of Shelley, Byron and the Author. Penguin Books, 1973, p. 319. Перерабатывая книгу 20 лет спустя, Трилоуни предложил иную версию этого эпизода, опустив в том числе и процитированные слова. Ср. *Trelawny E.J.* Op. cit., p. 246.
- ³⁶ *Ковалев Ю.В.* Творчество Натаниэля Готорна. // Н.Готорн. Избранные произведения в 2-х тт. Л., Худ. лит., 1982, т. 1, с. 17.

ГЕРМАН МЕЛВИЛЛ

Тиражи первых публикаций Мелвилла были очень скромными даже по тогдашним меркам: от трехсот до двух с половиной тысяч экземпляров. Впрочем, не раскупались и они. Английский издатель, понеся убытки, после “Моби Дика” расторг контракт с писателем. Пожар на складе нью-йоркской книготорговой фирмы в декабре 1853 г. уничтожил нераспроданного “Пьера”, с которым автор связывал большие надежды.

После того, как в 1857 г. публика проявила полное безразличие к “Искусителю”, последнему его крупному роману, Мелвилл фактически оказался вытесненным из литературной жизни. Два крохотных сборника стихотворений (“Джон Марр и другие матросы”, 1888; “Тимолеон”, 1891) он напечатал уже за собственный счет; они появились в количестве двадцати пяти экземпляров каждый. В некрологе, напечатанном через несколько месяцев по выходе “Тимолеона”, говорилось об “исключительно оригинальном авторе”, чье имя, к сожалению, давно не вспоминают, хотя, “вероятно, никто из американцев не обладал столь могучим, а часто поэтичным воображением, как творец появившегося лет сорок назад романтического повествования под заглавием “Моби Дик, или Кит”¹.

В 1892 г. переиздали “Тайпи”, книгу, почти полувеком ранее ненадолго поманившую Мелвилла надеждой славы, и в нескольких написанных по случаю статьях прозвучали сетования на превратности писательской судьбы автора и на убожество вкусов американского читателя, который не способен оценить истинные достижения отечественной литературы. Вслед за тем для Мелвилла наступило забвение, казавшееся вечным.

Из небытия его извлек литературовед Р. Уивер, который в 1921 г. опубликовал первую биографию Мелвилла², а три года спустя расшифровал и напечатал его единственную сохранившуюся рукопись — “Билли Бадда”. Все последующее напоминает канонический финал волшебных сказок: лавина переизданий и публикаций, непрекращающийся поток исследований, инсценировки, фильмы, переложения и обработки мелвилловских сюжетов, опера Б. Бриттена по “Билли Бадду”, капитальные труды,

принадлежащие перу виднейших авторов, от Л.Мамфорда до Ф.О.Маттисена, словом, безоговорочное признание Мелвилла эпохальной фигурой в истории американского романтизма и вообще национальной словесности.

Эти перепады прижизненной и посмертной судьбы Мелвилла могли бы составить фабулу по-своему увлекательного романа; они многое говорят об эволюции художественных вкусов и духовных потребностей американского читателя. Для самого Мелвилла отверженность, которую он постоянно чувствовал и болезненно переживал, была драмой, отчасти объясняющей и характер его творчества, в особенности после “Моби Дика”.

1

Герман Мелвилл (Herman Melville, 1819—1891) происходил из семьи, оставившей след в американской истории. Его дед со стороны матери, генерал Питер Гансевоорт в августе 1777 г. мужественно оборонял от англичан форт Стэнвикс, за что удостоился благодарности Вашингтона. Героєм Войны за независимость был и другой дед, майор Томас Мелвилл, участник “Бостонского чаепития”. По окончании революции майор несколько десятилетий служил на бостонской таможне, разумеется, не подозревая, что таможенным инспектором на склоне дней станет и его внук Герман.

В память Питера Гансевоорта теперь названа улица на Манхэттене, а Томаса Мелвилла обессмертил поэт Оливер Уэнделл Холмс, посвятив ему одно из лучших своих стихотворений, “Последний лист”. Портреты этих людей висели в гостиной нью-йоркского особняка, где прошли детские годы Мелвилла. Особняк стоял неподалеку от порта, из окон открывался вид на гавань, с каждым годом все более оживленную, и дальше — на океан. Однако романтика не проникала под своды этого дома. Отец писателя, Алан Мелвилл, был по профессии коммерсантом, а по натуре прожектером; в итоге он обанкротился, оставив семью разоренной после своей ранней смерти в 1831 г.

В “Редберне”, произведении по преимуществу автобиографическом, герой признается: “больно вспоминать восхитительные дни, когда отец был еще жив и не впал в нищету... При мысли о них комок сжимается у меня в горле”. Скупые свидетельства о ранней поре жизни Мелвилла заставляют усомниться в том, что она и вправду была восхитительной. Отношения между родителями почти неизменно оставались натянутыми, а будни протекали однообразно. Систематического образования не предусматривалось ни для кого из семи детей.

Судя по нечастым у Мелвилла мемуарным признаниям, лишь два впечатления детства запали ему в память надолго: посещение



ГЕРМАН МЕЛВИЛЛ.

Косморамы в музее Скаддера — она давала возможность взглянуть на мир, пройдя по круглой галерее, увешанной картинками, на которых изображался быт в разных краях земли, — и несколько книг из отцовской библиотеки, главным образом, принадлежащих к английской классике: Марло, Джон Уэбстер. Шекспира он прочит уже взрослым человеком.

Смерть отца и обрушившиеся на семью долги заставили искать укрытия от кредиторов в Лэнсинберге, где были родственники. Старшим детям пришлось заняться поисками службы; Герман одно время состоял мелким клерком в торговом доме, потом учительствовал в Массачусетсе. Первая его проба пера относится к 1838 г. — две заметки под заглавием “Листки с письменного стола” поместил редактор лэнсинбергской газеты. Год спустя матросом на пакетботе “Сент Лоренс” Мелвилл ушел в свое первое плавание — в Ливерпуль.

Сохранилось письмо Мелвилла Готорну, датируемое июнем 1851 г. Для биографов оно представляет исключительный интерес, поскольку содержит своего рода исповедь — случай для Мелвилла почти небывалый. “Все мое духовное развитие, — сказано в этом письме, — свершилось за последние несколько лет. Я вроде того зерна, которое извлекли из египетских пирамид, где оно пролежало три тысячелетия: было просто зерно, но вот его высеяли в английскую землю, и оно пустило росток, а вскоре даст хлеб. Не так ли и я? До двадцати пяти лет я вообще не жил духовно. Отсчет своей истинной жизни я начинаю после двадцать пятого года”³. В тот год Мелвилл после долгого отсутствия вернулся в Бостон с твердым намерением посвятить себя литературе.

Понимать слова Мелвилла буквально, разумеется, нельзя. Как раз напротив, время между 1839 и 1844 г., заполненное почти непрерывными странствиями по океанам, было до определенной степени решающим в становлении его личности и дало множество впечатлений, которые окажутся бесценными для творчества. Может быть, гораздо точнее сказал Мелвилл о себе устами Измаила, повествователя в “Моби Дике”, назвавшего китобойное судно своим Йейльским колледжем и Гарвардским университетом. Однако возможности пополнять имевшийся небогатый запас знаний по философии, истории и культуре матросская служба не предоставляла. Та интеллектуальная насыщенность и глубина, которые впоследствии поражали в зрелых мелвилловских произведениях, действительно, были приобретением более позднего периода, когда морская жизнь осталась позади.

Дневника во время своих плаваний Мелвилл не вел, и книги, в которых отразился этот опыт, в том, что касается реальных, созданы по памяти. Потребовались некоторые усилия, чтобы восстановить маршрут мелвилловских путешествий. Однако теперь он из-

вестен в подробностях. Ливерпуль с его трущобами, нищетой и грязными ночлежками произвел на Мелвилла отталкивающее впечатление, а обязанности вахтенного оказались нелегкими, но охоты к скитаниям это не пригасило. Зимой 1840 г. Мелвилл провел в Иллинойсе, где снова испытал себя в качестве педагога, и, окончательно уверившись, что это не его призвание, стал искать назначения на корабль. 3 января 1841 г. он отплыл на бриге "Акушнет" из Нью-Бедфорда в Массачусетсе. Американский берег он увидит лишь три с половиной года спустя.

"Акушнет" обогнул мыс Горн, сделал остановку на Галапагосе и, пройдя еще три тысячи миль, в июне 1842 г. прибыл к Маркизским островам. Отношения между капитаном и командой к этому времени стали критическими, а очарование незнакомых мест было слишком сильным. Вместе с другим матросом Мелвилл дезертировал и несколько недель провел в труднодоступной долине племени тайпи, о которой ходили слухи, что ее населяют канныбалы.

По возвращении в Нукухиву он нанялся на австралийское судно, шедшее к Таити. Опять начались стычки с капитаном, британский консул распорядился арестовать зачинщиков, и Мелвиллу пришлось спасаться бегством. Китобой "Чарльз и Генри" доставил его в Гонолулу. На Гавайях Мелвилл думал обосноваться всерьез, подыскал себе должность клерка, однако из этой затеи ничего не вышло. Фрегат "Соединенные Штаты" нуждался в матросах, и Мелвилл стал военным моряком.

Последнее его плавание продолжалось четырнадцать месяцев, с заходами в Перу и Бразилию. Командовал экипажем офицер Джон Чейз. Почти полвека спустя Мелвилл посвятит ему "Билли Бадда".

Даже этого факта достаточно, чтобы почувствовать, как много значили в его творческой судьбе годы странствий. Впоследствии Мелвилл совершит еще несколько путешествий, одно из них будет описано в очерковой книге, другое, по Ближнему Востоку, отразится в монументальной поэме "Клэрел", представляющей собой описание паломничества в Святую землю. Однако основным источником образности, сюжетов и художественных мотивов его лучших книг остались воспоминания о пережитом в Южных морях.

"Тайпи", свою первую книгу, Мелвилл написал сразу по возвращении. С помощью брата, ставшего секретарем американского посольства в Лондоне, он смог напечатать ее у лучшего английского издателя, Дж. Марри. Книгу, как и ее продолжение "Ому", заметили В. Ирвинг, Р. Г. Дана, Э. Дайкинк и другие литературные авторитеты той поры. Перед Мелвиллом открылись двери влиятельного журнала "Литерери уорлд", равно как популярного еже-

месячника “Янки Дудль”. В 1850 г. Мелвилл знакомится с Готорном, которому он посвятил обширное критическое эссе, ставшее одним из манифестов американского романтизма.

Удачно начавшаяся писательская деятельность как будто открывала перед Мелвиллом самые заманчивые перспективы, однако все последующее обмануло такие ожидания. “Марди”, третья его книга, в коммерческом отношении оказалась полным провалом, вынудив автора обратиться к “поденщине”, как он сам презрительно называл два следующих своих произведения — “Редберн” и “Белый Бушлат”. Расчет был на то, что публику привлечет достоверность описания корабельной службы и внешняя занимательность морских картин. Он не оправдался — вкусы переменялись, и даже такие корифеи морской беллетристики, как Ричард Генри Дана и Купер, теряли читателей. Вызревала потребность в литературе, изображающей не экзотическое, а знакомое и хотя бы косвенно касающееся повседневного обихода. Об этом ясно говорил сенсационный успех книг вроде “Листков из дневника Фанни”, опыта мелодраматического романа с идеальной героиней и терпеливо ею облагораживаемым героем. Сочинение Фанни Ферн, которое явилось наметкой жанра, впоследствии десятки лет доминировавшего в массовой беллетристике, вышло в 1853 г., установив рекорд популярности: было распродано более семидесяти тысяч экземпляров.

Для Мелвилла не остались тайной запросы читательской аудитории, но приспособливаться к ним он не умел, даже если и делал такие попытки. Собственная литературная репутация внушала ему тревогу; в том же “исповедальном” письме Готорну эта репутация названа “ужасающей”: “Подумать только!.. Обо мне будут вспоминать как о человеке, жившем среди людоедов... Все именуемое Славой мне теперь кажется самой ничтожной суетой” (3; р. 131). Когда писалось это письмо, “Моби Дик” был уже почти закончен.

Он не имел успеха, хотя и был по достоинству оценен тем же Готорном, — но, правда, едва ли не им одним. Этот удар Мелвилл так и не смог пережить. “Тьер”, его следующий роман, вызвал у рецензентов лишь сожаления из-за попусту растрченного дарования, которого когда-то хватило, чтобы написать незабываемую повесть о тайпи. Попытки писать мелочи для журналов — в итоге набралась книга “Рассказы на веранде” — оказались в коммерческом отношении столь же обреченными, и Мелвиллу пришлось из чисто житейских соображений заняться фермерством, а также публичными чтениями, вошедшими в моду после американского турне Диккенса.

Два его романа, вышедшие в 1854 и 1857 г. — “Израэль Поттер” и “Искуситель” (заглавие романа часто переводится как

“Шарлатан”), — остались незамеченными, как и “Дневник путешествия в Европу и в Левант”. Готорн, с которым, начиная это путешествие, Мелвилл виделся в Ливерпуле, где тот служил консулом, в “Английских записных книжках” описал встречу, ставшую последней: “Мелвилл, как всегда, начал размышлять о Провидении и о том, что ожидает нас по завершении пути, словом, о превосходящем познания человеческие; он сообщил мне, что “почти примирился с мыслью о бесследном своем исчезновении”, но, думаю, умиротворенности это ему не приносит и не принесет, покуда он не придет к какой-то твердой вере... Он не способен к вере и не довольствуется неверием, и он слишком честен и мужествен, чтобы притворяться, будто то или другое суть его кредо. Будь он человеком религиозным, он бы веровал и почитал Бога истово; это натура исключительно высокая и благородная, он скорее заслуживает бессмертия, чем большинство из нас”⁴.

Встреча произошла в октябре 1856 г. О том, насколько глубоко понял Готорн направление мыслей и духовных исканий своего собеседника, говорит все творчество позднего Мелвилла, отмеченное прежде всего неотступной жаждой проникнуть в сферы бытия, “превосходящие познания человеческие”. Более не рассчитывая пробить броню равнодушия как критики, так и публики, Мелвилл писал, движимый, в сущности, только неистребимой потребностью творчества и необходимостью ответить на те вопросы, которые он обсуждал, бродя с Готорном по пустынному побережью за консульской виллой.

Гражданская война в последний раз пробудила интерес Мелвилла к происходящему в окружавшей его общественной жизни. После “Искусителя” он посвятил себя поэзии, и сборник “Батальные сцены”, опубликованный в 1866 г., насыщен отголосками тогдашней злобы дня, хотя и эти стихотворения Мелвилла примечательны скорее размышлением над вечным, чем поглощенностью текущим. После войны текущее вообще перестает занимать его как писателя.

Ему удалось найти службу на нью-йоркской таможне, где начальником Мелвилла оказался начинающий поэт Ричард Генри Стоддарт, который со временем выдвинется в качестве апологета “традиции благопристойности”. Под старость Стоддарт опубликовал мемуарный очерк, описывающий порядки в таможенном ведомстве, прославившемся коррупцией и засильем чиновников-взяточников⁵. Легко представить себе, как угнетала эта атмосфера Мелвилла, не любимого сослуживцами за его старомодную неподкупность. Из литературы он окончательно ушел вслед за тем, как “Клэрел” (1876), эпическая поэма, потребовавшая десяти лет работы, не принесла ему ничего, кроме снисходительной рецен-

зии того же Стоддарда и долгов издателю. Однако писать Мелвилл продолжал и в эти сумрачные свои годы. Два поэтических сборника появились уже под самый конец его жизни; повесть "Билли Бада" вчерне завершенной осталась на рабочем столе.

Впоследствии много было сказано о слепоте современников, вульгарности их культурных запросов и примитивности художественных вкусов как главной причине творческой драмы Мелвилла, не понятого даже в дни свой относительной популярности и забытого задолго до смерти. В известной мере все эти обстоятельства действительно сказались, усугубив мизантропические настроения, отчетливо проглядывающие во всем, что Мелвилл писал, начиная с "Искусителя". Но разлад писателя со своей эпохой был предопределен и факторами намного более сложными, и вызывался он прежде всего особенностями романтического миропонимания, которое в Мелвилле нашло одного из самых последовательных и талантливых своих выразителей.

2

Вспоминая свой разговор с Мелвиллом в их последнюю встречу, Готорн записал: "Удивительно, с каким упорством он по-прежнему, как и в дни нашего знакомства, а возможно, даже задолго до этого, пробивается через духовную пустошь, столь же удручающую и монотонную, как песчаные холмы, на которых мы сидели"⁶.

Духовная близость двух писателей позволила Готорну безошибочно распознать то главное, что выделяло Мелвилла даже на богатом литературном фоне его эпохи, — одержимость проблемами, относящимися к числу вечных, никогда не ослабевавший в его творчестве поиск смысла и оправдания человеческого бытия. Это стремление проникнуть в законы мироздания и жизни, не доверяя иллюзиям и не страшась идти через "пустошь" разочарований в им же самим найденных ответах на мучительные вопросы существования, было определяющим в творчестве Мелвилла. Он упорно пробивался к тем духовным вершинам, с которых ясно просматривается весь порядок вещей во вселенной и открывается конечное назначение человека. Искусство Мелвилла в высших его проявлениях не признавало задач более простых, более "локальных". Он сам сказал об этом в "Марди" устами философа Бабаланы, самого близкого ему из персонажей этой аллегории: "Мне важна только сущность происходящего, только тайна, лежащая за зримой чертой, ... то, что скрывается за видимостью. Я хочу отыскать центр круга, я должен разгадать непостижимое".

Совершенно естественно, что из своих литературных современников Мелвилл ощущал родственными себе только двух — Эмерсона и Готорна, которые понимали призвание писателя при-

мерно так же, как он. В статье, посвященной готорновским «Мхам “Старой усадьбы”» и справедливо считающейся творческим манифестом самого Мелвилла, “великое Искусство Говорить Истину” признается лишь за очень немногими писателями, способными к “глубоким, могучим прозрениям”, — Шекспир назван среди них первым как непреходящий образец. И для Мелвилла “Уильям с Эйвона” велик вовсе не как “глубочайший из мыслителей”, который сформулировал идеи, ставшие непререкаемыми; напротив, он велик “ощущением бесконечной недоговоренности”, которое составляет фон всех его произведений, поражающих “интуитивными прорывами к Истине”, этими “мгновенными, неуловимыми прикосновениями к самой основе бытия”⁷. Шекспир непревзойден, поскольку понимал, что жизнь есть тайна, к которой можно только приблизиться, но которую никогда не удастся разгадать до конца.

Разумеется, это вполне романтическое истолкование Шекспира. Оно, однако, примечательно тем, что под пером Мелвилла приобретает особые оттенки, дающие почувствовать своеобразие устремлений, выразившихся в “Моби Дике” и даже ранее — в “Белом Бушлате”, в “Марди”. Называя необходимым условием творчества “состояние искателя, а не уже нашедшего”, Мелвилл вместе с тем решительно отстаивает право художника создавать “мрачный, загадочный образ” бытия. В литературе — Готорн здесь только наиболее притягательный для Мелвилла пример — невозможно приближение к истине, если писатель увлечен одними лишь “поблескивающими золотом проблесками на небе”, но не видит, что “за этими проблесками стоят тьма и мрак”, а сами проблески “делаются темными и гаснут среди наплывающих грозных туч” (7; с. 382).

То, что в статье названо “мрачностью” Готорна, которая “влечет и околдовывает”, проистекало из кальвинистской одержимости идеей врожденной греховности человеческой природы; над самим Мелвиллом этот строй понятий не имел такой власти. Тип сознания, выпестованный пуританством, а в Готорне нашедший своего наиболее глубокого художника, у Мелвилла осмыслен и многопланово, и широко, составляя важную для него грань национального характера. Однако для Мелвилла творец “Мхов Старой усадьбы” предстает как выдающийся американский художник не оттого лишь, что он передал особенности духовной жизни своей родины, а прежде всего по другой причине.

На взгляд Мелвилла, Готорн — истинный продолжатель Шекспира, поскольку он тоже сумел прикоснуться к неизреченным тайнам жизни и у него, как в шекспировских драмах, тоже чувствуется “бесконечная недоговоренность”, которая отличает действительно великое искусство. А вместе с тем Готорн — никак

не имитатор Шекспира, но соизмерим с величайшим английским поэтом. Описывая свою "Старую усадьбу", которая олицетворяет американскую историю в многообразии созданных ею сюжетов, Готорн смог сказать о вечном, погружаясь "в глубины вселенной, как свинцовое грузило влечет леску на самое дно". И вот этот путь, по убеждению Мелвилла, предназначен национальной американской литературе, если она будет достойна главенствующего положения, занимаемого в современном мире Америкой.

Романтизм в США был формой утверждения духовной и культурной независимости молодой нации. Позиция Мелвилла, верившего, что на берегах Огайо родится собственный Шекспир, и категорически отвергавшего путь подражания английским образцам, ничуть не отличается в этом смысле от эмерсоновской, наиболее радикально сформулированной. Однако характер национальной литературы он представлял совершенно по-особому, и выпады против не названного в его статье, но легко узнаваемого Ирвинга далеко не случайны. Ирвинг для Мелвилла — писатель искусный и заслуженно популярный, вызывающий симпатию, однако своей известностью он обязан именно "добровольно избранному им для себя методу подражания чужеземным образцам" и хуже того — стремлению "не касаться иных тем, кроме банальных" (7; с. 388). По отношению к Ирвингу это, конечно, крайне пристрастная оценка, но стоящая за нею логика важна, чтобы понять искусство Мелвилла.

"Банальное", т.е. приверженность к уже освоенным литературой темам, героям, художественным формам, отвергнуто им безоговорочно, и призванием литературы оказывается "все оригинальное, пусть оно поначалу будет неказистым и грубоватым, как сучья наших сосен". Творческая неудача на этом пути становится очень вероятной, однако она предпочтительнее "всякого подражательства, хотя бы оно дышало, как утро, ароматом утонченности" (7; с. 389).

Статья о Готорне написана вскоре после знакомства писателей, состоявшегося в августе 1850 г. В то лето Мелвилл был захвачен работой над "Моби Диком", а Шекспир стал его постоянным чтением. В своем эссе Мелвилл выразил мысли, вызревавшие у него годами. Собственно, с первых же шагов в литературе он следовал принципам, которые на страницах этого эссе высказаны с наибольшей откровенностью. Путь Мелвилла в этом смысле на редкость последователен.

По самому характеру дарования Мелвилла "банальное" оставалось вне поля его творческих интересов. Сферой этого писателя были, главным образом, метафизические коллизии и духовные борения личности в ее противостоянии вульгарному и пошлому царству обыденности, в поисках этической правды и безусловно-

го добра, которое, как она с горечью убеждалась, остается эфемерностью в окружающем ее мире. Это были романтические коллизии, окрашенные “катастрофичностью” восприятия действительности, которая предопределялась постоянным ощущением разлада между устремлениями человека к свободному развитию своих духовных сил и его реальной несвободой перед лицом законов, управляющих жизнью людского сообщества. Мелвилл остался верен подобному видению и десятилетия спустя после того, как звездные часы романтизма безвозвратно миновали. Художественный универсум Мелвилла построен на нерасторжимой, хотя заряженной безысходными конфликтами связи трагического мироощущения и героического идеала. Она образует главный сюжет лучших мелвилловских произведений, придавая целостность творчеству американского классика, оставшемуся законченным и образцовым явлением романтического искусства.

Вместе с тем это явление не было вполне органичным для американского романтизма, и, сознавая свою творческую уникальность, неизбежно ведущую к непризнанию, Мелвилл еще в 1849 г. писал, что его “единственное желание — создавать книги, обреченные на провал у публики” (3; р. 92). Мелвилл подразумевал не только равнодушие читателей, но и то непонимание, с которым он уже столкнулся в литературной среде. Он декларировал определенную позицию, а не просто удостоверил факт, к 1849 г. ставший очевидным. Начиная с “Ому”, второй его повести, репутация Мелвилла среди собратьев по перу все явственнее становилась репутацией неудачника. Отзывы Готорна — лишь исключение на общем фоне.

То, что критика в дальнейшем назовет “отклонением” Мелвилла от его литературной эпохи, было закономерным следствием его слишком смелого и глубокого новаторства, в полной мере оцененного только двадцатым веком. Мелвилл разработал особую художественную систему, о которой он сам в письме Готорну говорил как о “костяке из действительных фактов”, мыслью и воображением писателя обретающих “плоть, нервы и красоту” (3; р. 157). В “Зеленых холмах Африки” Хемингуэй, отвергнув мелвилловскую “риторику” за ее мнимую несущественность, воздал должное далекому своему предшественнику, который первым попытался создать поэтику “настоящих вещей”. При всей односторонности этот взгляд на Мелвилла схватывает в его прозе нечто существенное и глубоко своеобразное.

Романтическое двоемирие остается фундаментальным свойством его искусства: реальное бытие у Мелвилла, как и у других романтиков, выступает подчиненным самоценному бытию личности, обитающей в ином, субъективном мире, как бы тяжело такая личность ни переживала свой неизбежный конфликт с дей-

ствительностью. Однако о Мелвилле никак нельзя сказать, что реальное у него — лишь производное от идеального и не обладает для писателя собственной высокой ценностью. Философские вопросы бытия и отвлеченные категории этики, неизменно представляющие для Мелвилла главный интерес в литературе, не отодвигали на задний план конкретику изображаемой среды, а постоянное испытание умозрительной концепции реальным положением вещей раз за разом побуждало Мелвилла изменять саму концепцию, вступая в спор с характерными для романтиков понятиями о природе, обществе и человеке.

Уже в первых произведениях Мелвилла эта особенность его искусства вполне распознаваема, и неудивительно, что сами произведения оказались столь необычными на фоне тогдашней романтической литературы. Оставаясь неотъемлемым достоянием романтизма, они, однако, вносили в утвердившиеся модели художественного мышления и обобщения много нового, непривычного. Почти все без исключения они содержат в себе и элемент травестирования наиболее укорененных художественных идей той эпохи.

3

“Тайпи” (*Typee*, 1846) — книга, собравшая целый букет хвалебных откликов. Такого не повторялось за всю последующую писательскую деятельность Мелвилла. Правда, некоторые эпизоды внушали критикам недоверие, заставляя заподозрить литературную мистификацию. Но вскоре в печати появилось письмо бывшего матроса Р.Т.Грина; он был спутником Мелвилла на “Акушнете” и подтвердил истинность всего рассказанного в “Тайпи”. Это помогло успеху повести у читателей.

Известность пришла к дебютанту сразу и, казалось, надолго. Повесть была замечена и в Европе. С отрывками из нее вскоре познакомила русского читателя “Библиотека для чтения”.

Рецензенты (среди них были Готорн и М.Фуллер) единодушно отмечали увлекательность повествования, красочность картин полинезийской природы, мастерство, с каким построена фабула, и простоту стиля, свидетельствующую о незаурядном таланте. Во всех этих отзывах, впрочем, повесть толковалась только как достоверный рассказ путешественника, вернувшегося из экзотических стран, и рассматривалась на фоне литературы путевых записок, морских дневников и беллетризованных географических описаний, которые пользовались тогда большой популярностью. Подзаголовок повести (“Взгляд на полинезийскую жизнь”) был воспринят излишне доверчиво. В ней и увидели своего рода этнографический очерк, для занимательности расцвеченный приемами, позаимствованными из расхожего “романа тайн”, но обыгранными в комическом духе.

Впоследствии была установлена мера автобиографичности описанной Мелвиллом истории. Оказалось, что ее достоверность довольно относительна. Фабула в общих чертах соответствовала пережитому автором после того, как он дезертировал с “Акушнета”. Картины Полинезии, изображенной как благословенное прибрежье “естественного человека”, а также перипетии, связанные с пленением рассказчика и его бегством, не говоря уже о таких красочных фигурах, как прекрасная туземка Файавей, — все это преимущественно порождение авторской фантазии.

Она, однако, была покоряюще убедительной. Известно, что книгу читали вслух в доме Лонгфелло, серьезно обсуждая, не повторить ли эксперимент, о котором в ней рассказано. В дневнике видного нью-йоркского адвоката Дж.Т.Стронга появилась запись о том, “как прекрасно было бы переселиться к тайпи”. Подобные примеры не единичны.

На самом деле из-под пера Мелвилла вышла типичная романтическая утопия, которую уместно сопоставить с “Романом о Блайтдейле” Готорна, появившимся шесть лет спустя. Однако можно понять, отчего книга была воспринята как картина реального положения вещей вдали от цивилизации, на благословенных тихоокеанских островах. “Костяк из действительных фактов”, который Мелвилл считал обязательным для прозы, в “Тайпи” обнаруживается с первых же эпизодов, отчетливо просматриваясь до самого конца повествования. Вместе с тем эта фактографичность тесно срастается с литературной условностью, какой утопия требует по самому характеру жанра. “Тайпи” — первый шаг по пути к синтетизму, который станет основной чертой повествования Мелвилла. Писатель сочетает пафос осмысления мира в обобщенных образах-символах, напрямую выводящих к понятиям романтической философии бытия, и установку на подлинность воссоздаваемых событий.

Важен сам характер этих творческих устремлений, ясно говорящих о неудовлетворенности Мелвилла господствующим стилем времени, прежде всего — разрывом между идеальным и действительным, который был свойствен литературе его эпохи. Синтетизм Мелвилла был попыткой преодоления этого разрыва, при котором “романтический характер в процессе своего самосознания мог устранять как несущественное, эмпирически ничтожное все то, что не укладывалось в задуманную, возвышенную формулу”⁸. Уже в “Тайпи” писатель подчеркнуто внимателен именно к тому “эмпирически ничтожному”, что у других американских романтиков приглушено или вовсе устранено ввиду несоответствия “возвышенной формуле”. “Эмпирика” в “Тайпи” — это замечательные по своей пластичности описания острова, тропической природы, туземцев, их быта и нравов. Такие описания важны, по-

тому что утопия, изображаемая Мелвиллом, перестает быть абстракцией, приобретая убедительность свидетельства очевидца.

Много лет спустя в "Искусителе" Мелвилл как бы мимоходом заметит, что "прозе позволительно прибегать к вымыслу, однако, основываясь на фактах, она не должна им противоречить". Этот художественный принцип у Мелвилла неизменен, начиная с первой же книги. Ее можно прочесть как достоверный очерк путешествественника, постигающего законы экзотического полинезийского общества и вынужденного обстоятельствами приспособливаться к ним, что создает множество ситуаций и смешных, и драматических. Однако описываемое Мелвиллом столкновение двух далеко друг от друга отстоящих форм социальной жизни и порожденных ими систем ценностей приобретает в повести философский смысл. Возникает характерно романтическая ностальгия по естественности и органике жизни, утраченным цивилизованным миром, а следом появляется вопрос, постоянно присутствующий в искусстве романтизма, — возможно ли возвращение к этой гармоничной целостности?

Центральная проблема "Тайпи" — осуществимость руссоистского идеала. Наследие Руссо сыграло исключительную роль в идейном становлении американского романтизма. Казалось, где, как не в Америке, когда-то давшей приют бегущим от цивилизации героям Шатобриана, должны были осуществиться мечты о "естественном" человеке и получить подтверждение мысль, высказанная убежденным руссоистом Бернарден де Сен-Пьером в "Поле и Виргинии": "Счастье наше заключается в жизни, согласной с природой и добродетелью". Подобно чувствительным героям Бернардена, которые над своей хижиной на Маврикии вырезали как девиз вергилиеву строку "Здесь совесть чиста, и жизнь здесь не знает обмана", ранние американские романтики — Ирвинг, Купер — были убеждены в том, что, приблизившись к природе, став "естественным", человек обретает "среди суровых этих скал изобилие, благодать, чистые, простые и вновь и вновь возрождающиеся наслаждения", в избытке изведенные Полем и Виргинией, когда они решились покинуть "цивилизацию".

С годами не поколебалось высказанное устами М.Фуллера убеждение, что в "Новой Элоизе" и "Исповеди" заключается "глубокая правда о человеческой природе. Никто не дал так много для духовной жизни нашего времени, как Руссо, — писала Фуллер. — <...> По-настоящему мыслящий человек не может не смотреть на многое его глазами"⁹.

Несомненно, для Фуллер, как и для Торо, значение Руссо далеко не сводится к тому, что он выступил апологетом "естественной религии" и противопоставил свободные проявления человеческого чувства рассудочности просветительских героев. Роман-

тики воспринимали Руссо прежде всего как провозвестника идей 1789 года, не забывая, что некоторые его мысли дословно совпадали с формулировками Декларации независимости. “Общественный договор” имел для них значение, по крайней мере, не меньшее, чем “Эмиль”, а “естественный” человек понимался не просто как беглец от цивилизации, но главным образом как интеллектуально сильная личность, которая способна отвергнуть практицистские резоны, чтобы жить по велению чувств.

В этом смысле последователем Руссо был и герой полинезийских повестей Мелвилла, предпочитающий жизнь среди “варваров” общественному порядку и нравственному кредо, которые утвердились в Америке. Но идеи Руссо оказались философским обоснованием и совершенно другой романтической школы, извлекавшей из его наследия по преимуществу культ чувствительности, мечтательности, преклонение перед благодатной природой и призыв бежать от пороков цивилизации в экзотические края, населенные благородными дикарями, словно бы лишь таким способом становилось осуществимо свободное и гармоничное развитие человека. Подобного толкования Руссо и руссоизма в американской литературе всего последовательнее держался Эмерсон, и его утопические идеи стали главным объектом полемики в “Тайпи”.

Мелвилл выступил первым серьезным критиком руссоистской утопии. Он поставил под сомнение реальность бегства на лоно природы как пути восстановления гармонии и целостности человеческого опыта. Ни сказочное роскошество природы, ни желанная естественность нравов, ни даже увлечение прелестной Файавей не могут удержать героя в долине тайпи. Когда перед ним всерьез обозначается выбор между жизнью среди аборигенов и возвращением к цивилизации, его решение предугадуемо. Ужас перед мыслью, что его тело покроет татуировка — знак приобщения к клану тайпи, у Мелвилла становится источником фабульно-комедийных ситуаций, однако, по сути, речь идет о невозможности, неосуществимости утопии. Сколь ни притягателен идеал, проверка “эмпирикой” показывает его полную несостоятельность.

Впрочем, для Мелвилла отнюдь не идеален и строй жизни туземцев. Другое дело, что нормы цивилизации при сопоставлении с ним явно проигрывают. Когда Мелвилл сравнивает эти два типа общественного устройства, “дикость” нередко оказывается им приукрашена, чтобы резче оттенить пороки цивилизации. Однако судьба повествователя, очутившегося в этом патриархальном мире, показана без иллюзий, традиционных для романтической утопии, в которой ничто не мешает пережить герою безоблачное счастье, едва он попадает в светлый мир торжествующих добрых начал жизни. Среди неиспорченных цивилизацией людей герою нет места — не оттого, что он слишком порочен, а оттого, что

слишком велики, практически непреодолимы различия между мелвилловскими беглецами и приютившими их аборигенами Маркизских островов.

Утопия, созданная в “Тайпи”, тут же и развенчана мыслью о ее недоступности для человека, воспитанного цивилизацией, как бы искренне ни стремился он освободиться от ее тирании и начать жизнь на новых, “естественных” основаниях. Так уже в “Тайпи” завязывается спор Мелвилла с некоторыми широко распространенными верованиями его эпохи. “Корректив реальности” уже здесь дает себя почувствовать, предвещая будущие тяжелые конфликты, которые воплотятся в произведениях Мелвилла, — характерные конфликты романтического сознания, оказывающегося не в ладу с объективным порядком вещей в мире и с движением времени.

“Тайпи” следует установке романтизма на исключительное, незаурядное как единственно достоверное — это был закон романтической типизации. Настойчиво повторяющийся мотив необычности происходящего, щедрый “местный колорит” — привычные атрибуты романтического повествования. Все это потребовалось Мелвиллу, чтобы коснуться ряда важнейших идей романтизма как философии и как искусства.

Всего ошутимее объективное созвучие его повести байроновскому “Острову”. Байрон воспел в поэме “век золотой, что золота не знает”, и показал, как цивилизация, ворвавшись в этот идиллический уголок, разрушила “гармонию веков”. И у Мелвилла герой попадает в “золотой век” естественной жизни после страданий и несправедливостей, пережитых на корабле “Долли”, с радостью открывая для себя цветущую долину, где живут люди, не ведающие эгоизма и злобы, — “благородная эпикурейская колония”: ни войн, ни нищеты, ни стихийных бедствий. Лишь появляющиеся на горизонте очертания “большого каноз” непрощенных цивилизаторов — знак беды, которой ранее не видали туземцы. “Большое каноз” — это разоренные, сожженные деревни, разрушенное доверие к миру и к ближнему. “Как часто слово “дикари” прилагается совсем не к тем, кто его заслуживает”.

У Байрона, как у большинства других последователей Руссо, утопия оказалась разрушенной под ударами цивилизаторов. Мелвилл избрал нетрадиционное решение. Перебирая в памяти впечатления тех дней, что он прожил среди тайпи, вспоминая “многочисленные доказательства их доброты и уважения”, повествователь, однако, заключит: “Все же в долине я был пленником” — самые мрачные предчувствия не оставляли его, и “глубокая меланхолия” оказалась постоянной спутницей идиллии. Признание, которым много сказано: утопия невозможна не оттого лишь, что грядущая цивилизация рано или поздно положит ей

конец, а оттого, что уже и сегодня возникающий барьер оказывается для рассказчика непреодолимым, — барьер между человеком и природой, искусственностью и естественностью. Так уже в первой книге Мелвилла зарождается недоверие к романтической философии, которая устами Эмерсона провозгласила, что “природа протягивает руки” человеку и обнимает его, “лишь бы его мысли были не менее величественны”¹⁰. Человеку же необходимо только доверять природе и голосу своего сердца, чтобы восторжествовали разум и справедливость.

Отголоски этой полемики слышны и в “Ому” (*Omoo*, 1847), продолжении первой книги Мелвилла. Сам он в письме к Дж. Марри подчеркнул и различие между двумя повестями: первая “описывает первозданную полинезийскую жизнь, теперь же я показываю ее затронутой общением с белыми” (3; р. 53). Недоверие к утопии, сквозившее в “Тайпи”, усиливается, когда Мелвилл создает картину разрушенного рая, каким выглядит Таити.

“Ому” — одно из первых в американской литературе произведений, заряженных антиколониалистским пафосом; оно оказывается предвестием памфлетов позднего Твена и новелл Джека Лондона из сборника “Сказки Южных морей”. В предисловии к “Ому” Мелвилл определил свою задачу необходимостью “обрисовать правдивую картину современного положения обращенных в христианство полинезийцев”, и картина получилась гнетущей, вызвав бурные протесты миссионерских обществ, которые обвиняли автора в фальсификации. Однако содержавшийся в повести “костяк фактов” был слишком прочным. Это подтвердили специальные исследования, показавшие, что Мелвилл ни в чем не отступил от истины, описывая вторжение цивилизации в патриархальный мир аборигенов¹¹.

Центральной темой “Ому” стало “то зло, которое неизбежно сопутствует появлению белых”. Это была романтическая тема вырождения людей и гибели природы, распада естественной гармонии под натиском дисгармоничных могущественных сил. Прекрасный мир мечты лежит в обломках; “будущее таитян безнадёжно”.

Купер, на американском материале разрабатывал ту же тему в “Прерии”. Писатели США сталкивались с проявлениями сущности “железного века” в самой открытой форме; в литературе, откликавшейся на этот трагический процесс, шла ли речь о Полинезии или об индейцах, усиливался пафос поисков справедливости и человечности. И “Прерия”, и “Ому” — произведения, в которых истинная природа прогресса показана глубже, чем, например, в романах Скотта с их ностальгией по шотландской старине. Другое дело, что ни Купер, ни Мелвилл не достигли реалистической многогранности изображения и не создали такого богатства

характеров. Действительность в "Ому" статична, и персонажи выписаны в соответствии с принципами романтической характеристики, основывающейся на выделении какой-то одной доминирующей особенности. Правда описанных Мелвиллом ситуаций не перерастает в типичность, свойственную реализму.

Однако между "Прерией" и "Ому" есть существенное различие, дающее почувствовать и движение американской литературы в целом, и своеобразие той линии ее развития, к которой примыкают полинезийские повести Мелвилла. У Купера арена действия окультурена шаблонными в романтической прозе персонажами любовной интриги, и, как всегда, разыгрывается столкновение высокой страсти с коварством и низостью — условная коллизия, вовлекающая в свою орбиту столь же условных, анемичных и бесплотных героев. Романтическое воображение у Купера не признает для себя никаких стеснительных рамок правдоподобия, реальная жизнь с трудом просматривается за нагромождением искусственных ситуаций, которые выстроены в соответствии с доктриной идеального, вовсе не дорожащего "эмпирикой".

Навеки уходящая Америка, какой она была до прихода белых, сильно идеализирована Купером, и не только из-за его искреннего сочувствия индейцам, но и в согласии с требованиями романтического дуализма, который определяет природу повествования о Кожаном Чулке. У Мелвилла дуализм скорректирован присутствием в "Ому" фактографической хроники колонизации Полинезии и столь же достоверным рассказом о быте и нравах на американском торговом флоте. Преодолевается свойственное Куперу и другим романтикам устремление к исключительному, и особый вес приобретает элемент правды. Разумеется, она далеко не абсолютна. Как романтик Мелвилл дорожит новизной и красочностью материала, и для него художественным фактом становятся прежде всего подчеркнута экзотические подробности таитянского быта. В портретах матросов с "Джульточки" господствует обычная для романтиков одноплановость: все они "трусливые негодяи", унижаемые каждый день и вымещающие свои обиды на туземцах. Композиция "Ому" также выдает свою условность: безыскусная повесть о приключениях матроса в Южных морях на поверку предстает скорее трактатом о пагубности цивилизации, и эта идея иллюстрируется соответствующим подбором эпизодов.

Тем не менее построение книги как очерка об увиденном и пережитом было для своего времени новаторским, основательно поколебав уже складывавшуюся в американской романтической прозе жанровую традицию. Беллетристика близко соприкоснулась со внехудожественными жанрами, и в подобном контакте возникло новое художественное качество: двоемирие уже не означало разрыва идеального с действительным, область "эмпирики" нача-

ла завоевывать в литературе свои права. В дальнейшем все это не только определит основные черты поэтики Мелвилла, но станет во многом доминирующей особенностью американской прозы в целом.

4

Впрочем, на пути к синтезу, осуществленному в “Моби Дике”, писателю предстояло пройти еще через несколько экспериментов, явившихся и поисками собственной твердой позиции в философских спорах эпохи. Три произведения Мелвилла, непосредственно предшествующие “Моби Дику” — “Марди”, “Редберн” и “Белый Бушлат”, — были литературными неудачами, которые, однако, важны уроками, извлеченными из них писателем, и предвестиями художественных идей, осуществившихся в его главной книге.

“Марди, и Путешествие туда” (*Mardi, and a Voyage Thither*, 1849) — книга, задуманная как третья часть цикла, образуемого “Тайпи” и “Ому”, охарактеризована автором в письме Дж. Марри как “завершение всей темы странствий по далеким землям; здесь будет все то поэтическое, романтическое и причудливое, чем богата Полинезия” (9; р. 68). Письмо помечено 1 января 1848 г. Известно, что весной того года Мелвилл запоем читал европейских и английских классиков, в том числе Рабле, Монтеня, Томаса Брауна, Кольриджа. Видимо, тогда же изменился характер книги, над которой он работал. Окончательный текст зафиксировал резкий композиционный сдвиг после 50-й главы, с которой начинается странствие повествователя в обществе четырех собеседников — царя, историка, философа и поэта — по островам архипелага Марди в поисках неожиданно исчезнувшей Йилы, полинезийской девушки, пленившей героя. Эти поиски призваны, впрочем, только наметить фабульную связь в эпизодическом и намеренно фрагментарном рассказе, где архипелаг — метафора вселенной, а странствие должно увенчаться постижением смысла жизни.

Меж тем и первая часть книги — законченный образец морского романа, который вызывает прямые ассоциации и с произведением Даны, и с “Лопцманом” Купера, и особенно с “Приключениями Артура Гордона Пима”. Что касается По, переключка, очевидно, была неосознанной, потому что прямых свидетельств знакомства Мелвилла с творчеством этого писателя нет. Однако и в “Марди” перед читателем проходит аллегорическое плавание, вместе с тем воссозданное на редкость убедительно в том, что касается тягот и поэзии морских скитаний. Мелвилл остался в истории литературы одним из величайших маринистов прежде всего благодаря “Моби Дику” и отчасти “Белому Бушлату”, но и всту-

питательные главы “Марди” не померкнут при сопоставлении с этими вершинами.

Немотивированное изменение жанра, когда книга уже была на треть написана, не могло не сказаться на художественном качестве “Марди”. Мелвилл испытал свои силы в искусстве чистого иносказания, чтобы убедиться, что оно не соответствует его творческим возможностям. По собственной его характеристике, “Марди” — своего рода эпическая поэма, а “каждый остров — отдельная песнь”, но в итоге получилась “только цепочка эпизодов”. Отзывы были более чем прохладными, и только Готорн в письме Э.Дайкинку утверждал: “Это богатая книга, в ней есть такие глубины, что приходится плыть изо всех сил, чтобы не пойти ко дну”¹².

Отзыв необыкновенно точный, потому что при всей аморфности построения “Марди”, представляя собой отчасти аллерию, отчасти сатирическую панораму тогдашнего мира, а также философский трактат и утопию, действительно содержит в зародыше едва ли не все коллизии, развернутые и в “Моби Дике”, и в “Пьере” — двух крупнейших созданиях Мелвилла-художника.

Уже фигура повествователя, которому дано полинезийское имя Таии, была художественным открытием Мелвилла, хотя пока еще скорее намеченным, чем осуществившимся. С одной стороны, это персонаж, которому отдан реальный жизненный опыт автора, еще один беглец с корабля, зачарованный роскошностью тропической природы. С другой — искатель этической истины, лицо совершенно условное по своим функциям в рассказе, средоточие конфликтов, имеющих не столько социальный, сколько метафизический характер, скорее наблюдатель, чем участник происходящего, однако невольно вовлеченный в события, когда они затрагивают его собственный духовный кругозор. В генеалогии мелвилловских персонажей он оказывается прямым предшественником Изамаила из “Моби Дика”.

Фрагментарность композиции “Марди” также предвосхищает искусство Мелвилла в его высших свершениях. Здесь ему еще не удалось найти ритм чередования насыщенных действием сцен и иносказательных отступлений, внутренних монологов, драматических кульминаций и медитативных интерлюдий, однако эта задача, решенная в “Моби Дике”, где постоянно чувствуются плодотворные уроки Шекспира, поставлена уже в “Марди”. Аналогии с Рабле (четвертая книга “Пантагрюэля”) и со Свифтом (третья книга “Путешествий Гулливера”) буквально напрашиваются при чтении “Марди”, и Мелвилл не пытается скрыть заимствования. Но существеннее те наброски новаторской архитектуры, которые появились в этой книге. Ею подготовлен гранди-

озный эксперимент “Моби Дика”, сделавший эту притчу уникальной и в жанровом отношении.

Для понимания идей, определивших специфическую позицию Мелвилла в современной ему литературе, “Марди” имеет особую ценность. Представляя собой, по остроумному выражению одного из критиков, “симпозиум, проводимый в переездах с острова на остров”¹³, “Марди” может рассматриваться как своего рода сводка социальных, философских, этических проблем, актуальных для той поры. Мелвилл, предоставляя возможность высказать свою точку зрения каждому из спутников по странствию, заявляет о собственной позиции подчас открыто, как в интерлюдиях (главы 75, 97, 119, 169), подчас — устами философа Бабалањи или поэта Йуми. Рассказчику предоставлено делать выбор между всеми обозначившимися позициями, чаще всего отвергая их одну за другой, потому что они в той или иной степени отличаются односторонним и предвзятым взглядом на вещи. Понимание бесконечной сложности мира, который не объясним даже самыми изощренными концепциями, — эта особенность “Марди” также предвещает шедевры Мелвилла.

Острова, посещаемые путниками, были легко узнаваемыми для тогдашнего читателя. Мелвилл набросал очерк жизни в Англии (Доминора), напоминающий свифтовские памфлеты: среди богатейших нив голодные вызывают о хлебе. Он создал гротескную сатирическую картину Америки (Вивенца), где принципы свободы и равноправия не распространяются на людей из племени Хамо и “труд разучился смеяться”, а на Юге вот-вот вспыхнет восстание угнетенных. Остров Серения — разновидность утопии, насколько такое определение применимо к творчеству Мелвилла. Серения несравненно ближе к идеалу разумно устроенного общества, чем любой фурийеристский фаланстер, каких немало было в Америке тех лет. Но глава о Серении завершается новым разочарованием. Ни естественность распорядка жизни обитателей Серении, ни помноженная на рационализм справедливость, которой в полном соответствии с принципами Фурье наделяются законы острова, не могут нарушить органического единства добрых и злых начал в человеке и в природе.

Об этом единстве как необходимом условии бытия Мелвилл размышляет в главах, являющихся лирическими отступлениями, вовсе не связанными с движением фабулы (“Вера и знание”, “Сны”). Здесь и обнаруживаются самые глубокие корни его расхождений с доминирующими идейными поветриями той эпохи, прежде всего с Эмерсоном. Собственно, и картина Серении не может быть не воспринята как осуществившийся эмерсоновский социальный идеал, и неудовлетворенность, с какой покинул рассказчик этот счастливый остров, говорит о многом. А в полемике

между Бабаланьей, Йуми и рационалистом Моги раз за разом фундаментальной критике оказываются подвергнуты едва ли не все основные положения конкордского философа.

Суть этой полемики определялась неверием Мелвилла в то, что мир поддается радикальным изменениям, и его год от года углублявшимся неприятием утопического сознания. Персонажи “Марди” спорят о возможности счастья и гармонии на земле. Для Эмерсона такая возможность была неоспоримой — возврат к природе пробуждал в личности добрые начала, а слияние с вечностью уничтожало трагизм самой смерти. Мелвилл пришел совсем к другим выводам: “Блаженства нет вовсе. Единственный род счастья, существующий на островах Марди, — это всего лишь избавление от непереносимых бед и горестей, не больше. <...> Грустью порождено безмолвие, царящее в бескрайних просторах вселенной. Вечной скорбью объят весь мир”.

Едва ли такие настроения можно объяснить только пессимизмом Мелвилла относительно перспектив общества, в котором он жил, — этому противоречат многочисленные свидетельства социальной уверенности, какую ему внушало развитие Америки. Скорее дело объясняется мелвилловским восприятием как человеческой природы, так и сущности мироздания. Странствуя по архипелагу Марди, его персонажи убеждались, насколько нераздельны добро и зло, и как призрачна сама надежда, будто для Йилы отыщется пристанище в мире, объятom “вечной скорбью”.

Этот мрачный взгляд на природу вещей был прежде всего вызовом филистерскому самодовольству, как и прекраснодушию эмерсоновской социальной программы; он был романтическим бунтарством. Оно отозвалось в “Марди”: “Лучше сгинуть в бездонных глубинах, отважно отыскивая золотую гавань, чем плескаться в пошлом мелководье, пусть даже гавани не достичь никогда”.

Испытание идеального действительностью окончательно определяется как главная тема Мелвилла, прошедшая через все его творчество. Она присутствует и в “Редберне” (*Redburn*, 1849), написанном торопливо, небрежно — с единственной целью вернуть расположение публики, охладевшей к Мелвиллу после “Марди”. Как и в “Белом Бушлате” (*White-Jacket*, 1850), писавшемся почти одновременно, Мелвилл обильно черпал в “Редберне” из собственного матросского опыта, вместе с тем довольно откровенно заимствуя приемы, ставшие устойчивыми в морском романе после Даны и Купера. “Морским львам” (1848) Купера посвящена критическая заметка Мелвилла, появившаяся в “Литерери уорлд”; он особенно оценил выразительность характеров, созданных Купером, и драматическое напряжение, присущее центральным эпизодам этой книги. В собственных романах он стремился

к той же цели, выделив мотив посвящения в истины жизни, который становится главенствующим для обоих произведений.

В этом плане их можно рассматривать как диалогию. “Редберн”, основывающийся на воспоминаниях о первом плавании Мелвилла, описывает невзгоды, выпавшие на долю заглавного героя, когда он постигал морское ремесло. Восторженный романтик, которого море притягивало возможностью бегства от “невзрачной” и “холодной, как декабрьский день”, будничности, Редберн после смерти отца поступает на корабль в надежде изведать пьянящее чувство свободы и сталкивается с грубой прозой будней, загроможденностью чувств, жестокостью повседневного распорядка. Ливерпуль, где по улицам бродят толпы оборванных и голодных жителей, а порок давно ненаказуем, окончательно развеивает высокие иллюзии героя, который тщетно пытается ответить самому себе на неотступные вопросы: “Как это возможно, чтобы люди безмятежно улыбались, когда вокруг творится такое?... Велика ли цена нашим верованиям, осталась ли у нас надежда на спасение?”

Искатель романтики после этой встряски мечтает только об одном — выжить в обратном рейсе и оставить корабельную службу навсегда. Среди матросов у него появляется заклятый враг — некто Джексон, средоточие цинизма и зла, современный Каин, находящий извращенное наслаждение в том, чтобы глумиться над любимыми устремлениями к гуманности. Драматически завершается для Редберна и дружба с английским юношей из богатой семьи, которого он случайно встретил в Ливерпуле. Совместная поездка в Лондон оказалась новым соприкосновением с озлобленностью и грязью, губительными для таких тонких натур, как Гарри Болтон.

История посвящения предстает историей разочарований и духовного надлома — характерно романтический художественный конфликт, который у Мелвилла, однако, густо насыщен “эмпирикой”, придающей ему жизненность. Поспешность, с какой создавался роман, сказалась и в многочисленных композиционных просчетах, и в схематизме портретов действующих лиц. Однако тема жестокого самоисцеления от обманов и высоких иллюзий, прозвучавшая в “Редберне”, получит многократные отзвуки в последующем творчестве Мелвилла.

“Белый Бушлат”, опубликованный с подзаголовком “Военный корабль как образ мира”, также основывался на автобиографическом материале. Фрегат “Неверсинк”, где происходят события романа, — это, по всей очевидности, “Соединенные Штаты”, корабль, которым Мелвилл возвращался с Гавайских островов на родину. Перед читателем — фактографическая книга, причем, как выяснилось в результате исследования Ч.Андерсона, Мелвилл

имитирует документальное повествование и в тех случаях, когда отступает от событий собственного прошлого.

Имитация производится посредством широкого использования путевых дневников целого ряда путешественников, а также характерных мотивов морского фольклора. Создав иллюзию полной достоверности рассказа, Мелвилл вводит и на всем протяжении книги развивает несколько повествовательных линий, которые обозначены метафорами, заключающими в себе философское обобщение.

Метафорично уже само заглавие. Белый Бушлат, который носит повествователь, резко отделяет его от товарищей по плаванию, создавая отношения неприятия и озлобленности, а не товарищества. Внешние поводы для травли, какой постоянно подвергается герой, недостаточны, чтобы понять суть этого конфликта. Бушлат оказывается чужаком в экипаже “Неверсинка”, потому что он, в отличие от других матросов, — еще одна версия героя, взыскующего истины о мире, американского мечтателя, которого “тошнит от пыли и смрада городов” и угнетают “глухие шаги пешеходов, бредущих по скучному пути своему от колыбели до могилы”. Романтик, отправившийся в море, чтобы ощутить себя не жителем прозаичного Нью-Йорка, а “гражданином вселенной”, Бушлат в своих грезах бороздит морскую синеву, как звезда, плывущая в синеве неба, свободный от “мелочных сухопутных забот и трудов”.

Но все, что ему представлялось вольностью скитальческой жизни, оборачивается палочной дисциплиной, “воинскими формальностями и тысячами пороков”. Это противоречие сам он пытается объяснить “органическими пороками” флота “как института”. Он еще полон возвышенной патетики в своих суждениях о миссии человека на земле, а тем более — об исторической миссии своей родины. Его устами выражена столь типичная для той эпохи вера, что “мы, американцы, — особый, избранный народ, Израиль нашего времени; мы опора свободы, уготованной всему миру”. Спор о том, в какой мере эта декларация выражает авторскую точку зрения, может быть разрешен только в том случае, если будет принята во внимание вся структура перекликающихся мотивов книги. Объективно она опровергает и морализаторство просветительского толка, чувствующееся в рассуждениях героя о естественном равенстве людей, и растущий на ее почве оптимизм относительно перспектив Америки, где идеалы Просвещения впервые претворились в социальную реальность.

К такому выводу подводит смысл второй важнейшей метафоры “Белого Бушлата”, на которую указывает подзаголовок.

На первых же страницах книги возникает мысль, что “корабль не что иное, как кусочек суши, отрезанный от материка; это

самостоятельное государство, и командир — его монарх”, насаждающий “деспотическую власть, вроде Османской Порты”. Развиваясь от эпизода к эпизоду, это уподобление придает символический смысл тщательно описанным корабельным будням.

Бесправие и забитость матросов, унижения, которые им приходится терпеть, их почти рабский труд — все это описано Мелвиллом с убедительностью, выдающей опору на документ. Символика подняла документальность на уровень емкого обобщения: судьба Белого Бушлата и его товарищей по кораблю равнозначна судьбе рядового человека в мире, где торжествующая тирания попирает свободу и гуманность.

Книга Мелвилла, рисующая образ такого мира, могла бы рассматриваться в одном ряду с поэзией и новеллистикой По, выразившего пафос отчаяния, присущий романтическому мироощущению. Однако в “Белом Бушлате” есть еще одна центральная метафора, которой опровергаются подобные интерпретации, — море. В изображении моря Мелвилл был новатором, прокладываям путь искусству XX века. Его новаторство особенно заметно при сопоставлении с ближайшими предшественниками в американской маринистике, особенно с Купером.

У Купера морские пейзажи служили всего лишь красивой декорацией, на фоне которой “бесстрашные моряки” — по сути, всего лишь статисты в разыгрываемой авантюрной пьесе — демонстрировали отвагу и щедрость сердца. Мелвилл сделал море полноправным участником действия. Его главным принципом стала ассоциативная связь между вольной морской стихией и побуждениями, поступками, духовными исканиями персонажей, общность и расхождение двух дополняющих друг друга миров: мира природы, каким он открывается на океанском просторе, и мира личности, чье бытие соединено с жизнью моря. “Уйти в море, чтобы потерять из виду берег, было для многих решающим испытанием, — одних оно сделало истинными поэтами, а самозванцев развеяло в прах; ибо, видите ли, океан не проведешь — он живехонько выбьет фальшкиль из-под носа обманщика. Он каждому в точности говорит, чего тот стоит. <...> Жизнь моряка — вот та проба, которая открывает все подспудные стороны человека”.

Для Мелвилла это было непоколебимое убеждение. Он знал, какие возможности таит в себе построение книги как замкнутого многонаселенного пространства, в котором завязываются конфликты, углубленные и очищенные от всего суетного, мелочного, повседневного. Ведь “корабль не что иное, как этот наш старомодный мир на плаву с людьми самого различного склада и исполненный самых странных противоречий...”

Двуплановость “Белого Бушлата” — ближайшее предвестие синтетизма, которым отмечено повествование в “Моби Дике”.

Уже найдены звенья, соединяющие фактографичность и символику.

В лучшей книге Мелвилла два начала создадут прочнейший сплав.

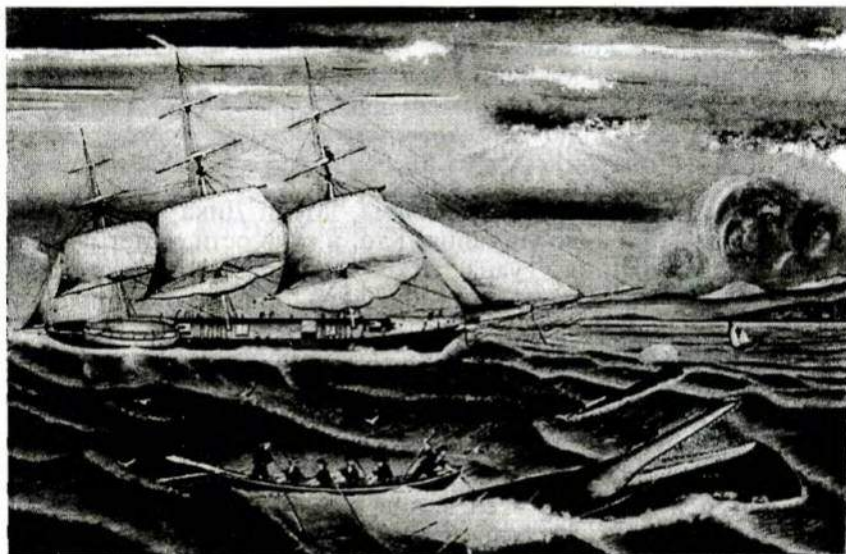
5

Едва ли не центральная проблема “Моби Дика” (*Moby-Dick*, 1851) — проблема повествования. Кто, в сущности, ведет рассказ о плаванье китобойного судна “Пекод”, которое на просторах мирового океана преследует кита-исполина, ставшего легендой и внушающего посвященным ужас, смешанный с восхищением и ненавистью? Как построена книга, вызывающе нарушившая все жанровые каноны и в этом смысле остающаяся уникальной даже для романтической прозы при всей свойственной ей повествовательной анархии?

По первому впечатлению, в “Моби Дике” два повествователя — автор и участник экспедиции “Пекода”, Измаил, причем смена рассказчиков, постоянно происходящая в книге, ничем не мотивируется. Однако на самом деле архитектоника сложнее. Она включает сцены, написанные в драматургической форме, а также две проповеди (отца Мэппла и черного кока по прозвищу Овчина, главы 9 и 64), многочисленные “цетологические” главы, которые представляют собой подробнейшее описание анатомии китов, фрагментарный трактат по истории китобойного промысла и связанной с ним мифологии, этимологические изыскания (нередко пародийного характера). Помимо всего этого, в книгу вводится несколько глав, написанных как внутренние монологи героев, а также своего рода вставные новеллы, одна из которых — “История Таун-Хо” — публиковалась как самостоятельное произведение в трех нью-йоркских журналах.

Столь сложная повествовательная организация смущала первых критиков Мелвилла, даже расположенных к писателю. Э.Дайкин, рецензируя “Моби Дика” сразу по выходе книги, отмечал многие достоинства, но отказывался признать ее художественным целым: “Такие произведения не поддаются ясной классификации — это и факт, и вымысел, и эссеистика” (1; р. 267). Другие отзывы были еще более недоуменными. Жанр не прояснялся, пока в XX в. такие прозаики, как Лоуренс, Павезе и Кампо, независимо один от другого не высказались о книге Мелвилла как о прямом предвестии “разомкнутых” романов структур новейшей литературы.

Обследовав возможные источники фабульных мотивов книги, исследователи указали на обширную документальную литературу, связанную с китобойным промыслом, включая и статью Дж.П.Рейнольдса о кашалоте-альбиносе, прозванном Моха



ПОБЕРЕЖЬЕ КАЛИФОРНИИ.

Сэмюэль Коулмен. 1858.

Дик, — она еще в 1839 г. была опубликована в “Никербокере”¹⁴. Можно считать доказанным, что форма повествования определилась не без воздействия Готорна, изложившего во вступительной главе “Алой буквы” известную концепцию романтического романа как фрагментарной целостности, которая обладает скорей не единством фабулы, а согласованностью художественных идей. Однако этими пояснениями вопрос о жанре “Моби Дика” далеко не был исчерпан.

Сложность определения жанра этой книги вызвана, главным образом, тем, что одной из ее важнейших особенностей становится авторское размышление над многозначностью и больших, и даже сравнительно второстепенных явлений жизни — своего рода текст в тексте, сделавшийся органичной приметой повествования лишь в XX в.: у Джойса и писателей его ориентации, таких, как Борхес или Джон Барт. Отношения автора и рассказчика, обилие всевозможных отступлений, прерывистое развитие фабулы, близкое соседство патетики и пародии, — все это было до определенной степени свойственно и романтической прозе, но трудно указать в ней другой пример, когда воссоздание реальности оказывается столь же важным внутренним сюжетом, как само действие, обозначенное противоборством Ахава и Кита.

Мистицизм, который часто приписывали писателю, преимущественно на основании “цетологических” глав, где описание китов ведет от мельчайших анатомических подробностей к символике, позаимствованной из мифов о Персее, Геркулесе, Ионе, Вишну, а в итоге — к признанию непостижимости левиафана, — на самом деле лишь наиболее ясное свидетельство доминирующего принципа поэтики Мелвилла. У него постижение реальности само по себе образует драматургический узел, а трудности, вызываемые попытками в нее проникнуть и по возможности полно ее запечатлеть, не только не скрыты от читателя, а наоборот, предстают источником образности и коллизий. “Моби Дик”, вероятно, — первое в мировой литературе произведение, в котором читателю предложена роль активного партнера рассказчика, вместе с ним старающегося расшифровать бесчисленные загадки бытия.

Этим прежде всего и объяснялся неуспех “Моби Дика” у публики, совершенно не подготовленной к такому художественному решению, на несколько десятилетий опередившему движение литературы. Упреки в слабости композиции были совершенно естественными для тогдашних критиков. Сам Мелвилл отчетливо сознавал экспериментальный характер своего произведения, о чем сказано в главе “Цетология”: автор здесь назван всего лишь “архитектором”, а не “строителем”, и “вся эта книга — не более как проект, вернее, даже набросок проекта”. Потребуется очень много лет, прежде чем сущность “проекта” будет понята, и пере-

станет удивлять смешение трактата, драматургии, путевого дневника, каталога и мифа, обилие предзнаменований и пророчеств, ходов, позаимствованных из готического романа, символов, содержащих философские общения, — словом, то уникальное единство, которое достигнуто в “Моби Дике”, опрокинувшем бытовавшие представления о том, что такое художественная проза.

Новаторская по самой своей сути, книга была подготовлена исканиями раннего Мелвилла и предстала как синтез тенденций, обозначившихся в предшествовавших ей произведениях, — в первую очередь как синтез эмпирического и иносказательного. Если в “Марди”, говоря словами писателя, он устремлялся к “построению вечности из вечностей”, т.е. из отвлеченных категорий философии и этики, то теперь “вечность” выстраивалась из реальной хроники китобойного промысла, игравшего существенную роль во всей американской жизни, и из реальных противоречий романтического сознания — в формах, которые эти противоречия приобрели в Америке.

В художественной ткани “Моби Дика” всего последовательнее был воплощен важнейший принцип эстетики Эмерсона, его мысль, которая и побудила Мелвилла назвать лидера трансценденталистов человеком не просто выдающимся, а исключительным, как бы автор “Тайпи” и “Марди” ни восставал против социальных иллюзий и оптимистического мировосприятия, выраженного автором “Природы”. Эмерсон утверждал, что истинный художник должен не забывать за прозой обыденности поэзии вечного, улавливая мистические мгновения, когда душа человеческая соприкасается с мировой душой и постигает, что слова — знаки естественных явлений, а они, в свою очередь, символы явлений духовных, ибо вся природа — символ духа. Выраженная в “Природе”, “Молодом американце”, “Поэте” и других эмерсоновских эссе философия глубокой, органичной и многогранной взаимосвязи между “надъестественным” и “переполненной жизнью материальной оболочкой” нашла лишь бледный отпечаток в стихах самого Эмерсона, обычно представляющих собой не более чем иллюстрации идей, которые он высказал на языке философии. На языке искусства эти идеи были выражены прежде всего в двух выдающихся произведениях американской литературы середины прошлого века. Одним из них оказался “Уолден...” Торо, другим — “Моби Дик”.

Известно, что и Торо, и Мелвилл, перенимая из эстетики Эмерсона основной принцип, отступали от нее в частности. Взгляды Эмерсона на искусство, как и все его учение, сложились под серьезным влиянием немецкой идеалистической философии, его эстетика объективно близка доктрине немецких романтиков. Касаясь суждений Августа Шлегеля, Стендаль в “Истории живо-

писи в Италии” заметил, что “в сущности на литературу смотрели как на религию, из которых хороша только одна”¹⁵; эту мысль вполне можно приложить и к эмерсоновским эстетическим постулатам. На практике подобные постулаты обозначали безраздельное господство того, что сегодня называют семиотичностью; любой художественный факт, включаемый в произведение, должен был обладать знакомым, символическим содержанием, уводя к “надъестественному”. Задача оказалась невозможной и для самого Эмерсона, когда он обращался к поэтической музе. И Торо, и Мелвилл отходили от сплошной семиотичности еще дальше, хотя она постоянно напоминает о себе и в “Уолдене...”, и в “Моби Дике”.

Нарушения сформулированного Эмерсоном принципа, который фактически представлял собой разновидность романтической теории художественного двоемирия, в “Моби Дике” оказались настолько существенными, что некоторые исследователи рассматривают книгу как совокупность нескольких романов (морского, социального, философского, аллегорического) в одном переплете. Это позволяет обстоятельно охарактеризовать огромное и многообразное содержание книги, однако ее органика неизбежно оказывается расщепленной. Предпочтительнее, вероятно, говорить о планах единого повествования, рассматривая “Моби Дик” как образец романтического эпоса.

Контуры эпоса проступили не сразу: переписка Мелвилла убеждает в том, что первоначально “Моби Дик” мыслился как своего рода продолжение “Белого Бушлата”, только вместо палубы военного корабля ареной событий должны были стать шканцы и реи китобойного судна. В окончательном тексте ясно видны следы первой редакции, в которой, по предположению некоторых литературоведов, возможно, не существовало ни Ахава, ни Белого Кита. Такие догадки не могут быть документально подтверждены, но косвенные указания в их пользу не столь малочисленны в опубликованном тексте: необъяснимое изменение маршрута “Пекота”, превращение Квикага из традиционного “идеального” дикаря первых глав в персонажа аллегории на последних страницах, история рулевого Балкингтона, оборванная на полуслове, труднообъяснимая эволюция Измаила, сорок четыре упомянутых в книге китобоя с корабля Ахава, хотя его экипаж в другом месте определен в тридцать человек и т.д.¹⁶ Установлено, что в период работы над “Моби Диком” Мелвилл впервые прочел семитомного Шекспира. Впечатление оказалось огромным, и в романе можно найти множество его прямых отзвуков. Ч.Олсон говорил, что переработка уже завершенного “Моби Дика” вызвана этим чтением.

Справедливость вывода сомнительна. “Моби Дик” уже был выношен Мелвиллом к концу 40-х годов, а воздействие Шекспира, сколь бы сильным оно ни являлось, могло помочь только осуществлению замысла. Это влияние с несомненностью отразилось на организации повествования, где кульминационные эпизоды написаны в виде драматических отрывков, напоминающих Шекспира. Оно столь же очевидно в принципах психологической характеристики Ахава посредством монологов, где торжествует всепоглощающая великая страсть — отмщение Китау, вызов “всем бедам мира”. Оно, по всей вероятности, помогло Мелвиллу определить свое отношение к этому персонажу. Существенно, например, что на полях “Короля Лира” он написал: “инфернальная натура обладает чувством достоинства и чести, нередко незнакомым тем, кто прост и невинен” (12; р. 290). А пометы на “Антонии и Клеопатре” и “Тимоне Афинском” ясно говорят, насколько Мелвилла захватило шекспировское изображение борьбы добра и зла как двух переплетающихся начал человеческой природы и исторической жизни.

Однако идея “Моби Дика” и ее воплощение все же принадлежали романтизму, а не были достоянием Шекспира. Они явились итогом опыта и размышлений Мелвилла, с первой же своей книги вышедшегося приверженностью к изображению той действительности, которую он знал из первоисточников. Характерно, что даже важнейший символ романа — Моби Дик — не порождение авторской фантазии. Легенда о Белом Ките была известна среди обитателей Нантакета еще с XVIII в., а через много десятилетий после книги Мелвилла она нашла неожиданное подтверждение. Ч.Андерсон раскопал в старых подшивках “Нью-Бедфордского китобоя” рассказ о плаванье “Платины”, в августе 1902 г. загарпунившей в Атлантическом океане кита-альбиноса, единственного, которого капитан Т.Маккензи встретил за все тридцать пять лет своей морской службы (11; р. 36). Что же касается упоминаемых в романе катастроф, когда киты атаковали нападавшие на них суда, исследователи разыскали документальные подтверждения почти всех эпизодов, которые Мелвилл ввел в свое повествование.

Таким образом, было поколеблено мнение о сугубой аллегоричности “Моби Дика”, будто бы не имеющего никаких точек соприкосновения с реальной историей и замкнутого миром романтической фантазии. Это мнение установилось еще в 20-е годы после известной статьи К.Ван Дорена “Люцифер из Нантакета”, где о романе Мелвилла говорилось, что “поединок Ахава и Моби Дика — символ героической вечной борьбы человека против безразличной, даже враждебной ему природы”¹⁷. Такие истолкования, отрывая Мелвилла от исторически обусловленной проблема-

тики американской литературы его времени, создавали образ одинокого гения, ушедшего в метафизические сферы и волнуемого только вечными проблемами бытия — такими, как индивидуальная воля и божественный промысел, смерть и бессмертие и т.п.¹⁸

На самом деле и в “Моби Дике” повсюду чувствуется эмпирическая реальность, которая Мелвиллу важна ничуть не меньше, чем область идеального, где разворачивается центральный конфликт. Решение конфликта определяется столкновением идеального и реального: великая и дерзкая мечта “небогобоязненного богоподобного” Ахава разбивается не только из-за “власти мрака”, но и потому, что она не в ладу с действительным положением вещей на борту “Пекода”, собравшего под свои паруса все человечество. “Общая мифология” дополнена в романе “частной мифологией”, отразившей обыденную действительность и сделавшей роман Мелвилла “зеркалом мира, по меньшей мере зеркалом своего века”, как формулирует задачу романа в “Философии искусства” Шеллинг¹⁹.

Долгое время господствовало представление, что Мелвилл оставался в стороне от философской полемики эпохи романтизма; лишь под старость он прочел Шопенгауэра, который укрепил его пессимистические взгляды. После публикации мелвилловских дневников 1849 г. выяснилось, что он был основательно знаком по меньшей мере с Кантом и Шеллингом — мыслителями, первоначально важными для романтического сознания. В “Моби Дике” широко отозвались мысли, вызванные этим чтением. Ю.В.Ковалев показывает, что “структура сознания Ахава выведена Мелвиллом по кантовской формуле и одновременно направлена к ее разрушению”²⁰, — речь в данном случае идет прежде всего о гносеологии Канта, чья идея конечной непознаваемости истины объективно совпадает с убеждением Ахава, но отвергнута самим писателем. “Интеллектуальное созерцание” Шеллинга гораздо ближе позиции Мелвилла, когда он стремится понять сущность феномена, олицетворенного Моби Диком.

Однако Шеллинг был важен для Мелвилла не только как противник Канта в проблемах гносеологии. Еще важнее представляется шеллингово понимание трагического и героического — двух главных философско-этических категорий “Моби Дика”. Их содержание у Мелвилла очень близко к шеллингианскому. Факты, которыми располагают исследователи, недостаточны для того, чтобы говорить о непосредственном влиянии. Скорее здесь наблюдается общая тенденция романтического искусства, постулированная Шеллингом в своей философии и эстетике.

“Моби Дик” оказался, быть может, самым значительным во всей романтической литературе произведением, где так последовательно осуществлено шеллингово истолкование сущности тра-

гедии как “действительной борьбы свободы в субъекте и необходимости объективного; эта борьба завершается не тем, что та или другая сторона оказывается побежденной, но тем, что обе одновременно представляются и победившими, и побежденными — в совершенной неразличимости” (19; с. 400). Гибель “Пекода” в схватке с Моби Диком и погружающийся в пучину американский флаг, который прибит к его мачте в последнюю секунду перед тем, как корабль поглотит пучина, не символизируют, думается, ни пессимизма Мелвилла насчет будущего Америки, ни его неверия в борьбу против зла. Это лишь объективная развязка трагической коллизии, в которой для него, как и для Шеллинга, “заключается величайшая мысль и высшая победа свободы” — “самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю” (19; с. 403).

Возможно, что такой смысл Мелвилл прочитывал в финалах шекспировских трагедий. Шеллинг подкреплял свои суждения примерами из древних, даже Еврипида не считая подлинным трагическим писателем, а Шекспира упрекая в том, что у него великое преступление согласуется с благородством нравов и отчасти оправдывается необузданностью характеров. Однако Кольридж и Лэм, чьи мысли о Шекспире Мелвилл хорошо знал, не находили здесь никакого противоречия, и Ахав, в чьей одержимости ясно видны следы шекспировских страстей, органично объединяет шекспировскую концепцию характера с шеллинговым пониманием трагедии как судьбы и как доказательства свободы воли.

Проблема героического решена в “Моби Дике” так, что и в данном случае формула Шеллинга представляется наиболее адекватной объективному смыслу романа. Для Шеллинга герой трагедии — нравственная личность, которая “изнемогает под силами природы и в то же время побеждает через свой душевный строй; существенно, чтобы герой побеждал только через то, что не может быть природным действием или удачей”. Чуть выше им приводится еще одна характеристика трагического героя: он стойко переносит любые тяготы судьбы, так как воплощает в себе “безусловное и абсолютное”, или же, пользуясь термином Шеллинга, “по-себе-бытие”; “...он спокойно смотрит вниз на поток мировых событий, уверенный в своих замыслах, не осуществимых никаким временем, но и никаким временем не уничтожаемых” (19; с. 169).

Эти грани трагического героя (хотя, конечно, они и находятся не в полном тождестве с шеллинговыми определениями) предстают перед читателем “Моби Дика” в лице Ахава и Измаила. Их взаимоотношениями, отнюдь не обязательно воплощенными в сюжетном действии, однако не прерывающимися во всем разви-

тии философского плана, главным образом и определен повествовательный мир романа.

Оба героя — каждый по-своему — выступают как представители романтического сознания. Человек, наделенный подобным сознанием, повышенно чутко ощущает вполне реальное в условиях европейского и американского XIX в. отрицание личности, которое как социальный феномен впервые открыла романтическая литература. Феномен отчуждения, отрицания индивидуального человека и роста его несвободы романтики не только первыми постигли, но и выразили с необычайной остротой переживания в формах поразительной смелости и широты: от лирического стихотворения до эпоса, от мистерии до гротескной повести.

Мелвилл вошел в литературу нашей эпохи как художник, особенно глубоко исследовавший указанную проблематику, болезненно актуальную и для его времени, и уж тем более для последующего. Здесь он стоит в одном ряду с Гофманом, при всем резком различии их художественных миров.

Для реалистического искусства драма отчужденности и отрицания личности, как и ответные порывы восстановить безжалостно попираемое право самоутверждения, была интересна не в крайностях, а в своей будничности, не в исключительном, а в повседневном; здесь неосвоен опыт Гоголя в “петербургских повестях”. Романтизм влекло к масштабности, к безмерности пространства трагедии, к космичности. Очень рельефно это выступило в мистериях Байрона, всего ближе стоявших к комплексу устремлений, переживаний, проблем, образов, который входит в “Моби Дика” вместе с капитаном Ахавом. Вызов бытию и месть за уничтоженное человеческое достоинство — главная идея “Манфреда”. И форма мести — то же индивидуалистическое утверждение своей свободной воли, не считающейся ни с реальным порядком вещей, ни с неосуществимостью собственных постулатов. А вызов, как и у Байрона, должен быть брошен не меньше, чем всему мирозданию, раз в его фундаменте лежит зло.

Другой вопрос, что и в Ахаве — при всей символической обобщенности этой фигуры — есть вполне земные, реальные черты китобоя из Нантакета, представителя старой квакерской культуры, который осознает свое безбожие не только как отвлеченный интеллектуальный выбор, что характерно для байронических бунтарей наподобие Каина, но и как факт мучительного разрыва с конкретной духовной традицией и социальной средой, его взрастившей. Даже выводя на сцену столь условный персонаж, Мелвилл не мог отказаться от того недоверия к идеальному и от той приверженности к действительному, что составляет существенную черту его художественного мышления. Примечательно, что в “Моби Дике” область действительного — это не только практич-

ные Старбек и Стабб, не только скрупулезно достоверный рассказ о поэзии и тяготах китобойного ремесла, не только главы об анатомическом строении и повадках китов. Действительное врывается и в сознание самого Ахава, порождая в нем мучительные конфликты.

Прежде всего это конфликт высокого идеала и ложного пути к его осуществлению. В общественной жизни XIX в. действительно заявила о себе проблема цели и средств для радикального преобразования управляющих действительностью законов. Литература реализма конкретизирует эту проблему применительно к разного рода движениям и целям, исходящим из предположения, будто и средства, очень далекие от гуманистической нравственности, пригодны для установления на земле царства равенства и не затронут сущности подобного искания справедливости. Неизмеримо глубже любого другого писателя эту коллизию осознал и исследовал Достоевский, на Западе же к ней обратятся уже к концу века — здесь важен опыт Оскара Уайльда, Генри Джеймса, Джозефа Конрада.

Романтики подошли к этой теме первыми, стараясь осознать нравственные уроки Французской революции. На фоне других романтических произведений “Моби Дик” выделяется не только особой заостренностью проблемы цели и средств, но и своеобразием ее решения. Подобно байроновским мистериям, в его структуре тесно сплетаются пафос непокорности унижающим личность мировым законам и горькое чувство могущества “тьмы”, почти обязательно присутствующее во всех произведениях романтиков.

В таком смысле “Моби Дик” можно рассматривать как одну из вершин романтической художественной традиции, для которой тема эпоса или драмы — это жизнь в целом, вечные и глубочайшие вопросы бытия, осмысленные в условной, аллегорической форме, а главное побуждение героя — отыскать разгадку тайны мира, разрешить огромный, всечеловеческий конфликт. И, как во многих других романтических произведениях, в “Моби Дике” духовные борения Ахава настолько масштабны, отмечены такой иступленностью, что оказывается разрушенным стройное и неспешное развертывание событий и конфликтов, свойственное роману XVIII в. Трагизм происходящего непрерывно нарастает, а вместе с ним растет и внутреннее напряжение рассказа, в котором строгая логика принесена в жертву, чтобы выделить кульминации, два мощных эмоциональных взрыва: первое появление Ахава перед экипажем, когда раскрывается истинная цель плавания “Пекода”, и безнадежные попытки остановить полубезумного капитана, когда на горизонте он замечает фонтан и свирепую белоснежную голову своего врага. Здесь и оказываются для Мелвилла незаменимыми шекспировская образность и искусство на-

гнетания трагизма, хотя широко использованная в "Моби Дике" система образов-символов, предзнаменований, зловещих тайн остается достоянием искусства романтизма в гораздо большей степени, чем театра Шекспира.

Обычная для романтиков "шекспиризация" коллизий, по своему объективному смыслу принадлежащих уже не Возрождению, а эпохе романтизма, повсюду дает себя почувствовать в "Моби Дике". Ахав — один из тех романтических персонажей, для которых идея стала всей жизнью, хотя подобная одержимость мыслью делает необратимым трагический финал. У Байрона такой персонаж оставался замкнутым в границах собственного духовного мира, где и разворачивался титанический поединок его свободолюбия с мировым злом; Манфред обитает в горних сферах духа, не оглядываясь на суетную землю. Мелвиллом намечен сходный поворот темы, и не только в монологах Ахава, но и в проповеди отца Мэппла, являющейся прологом к основному действию.

Эта проповедь, хотя в ней и чувствуются отголоски пуританской патетики, полна байронизма: и как вызывающая полемика с библейским толкованием мифа об Ионе, во чреве кита искупающего грех неповиновения, и как пламенный призыв не уклоняться от бурь, не предавать забвению долг бескомпромиссного поиска истины, пусть даже неизбежным становится дерзкий вызов любому Сенатору и Судии²¹. Здесь, собственно, выражена формула сознания Ахава, каким он предстает и в своей исповеди, и в кульминационных эпизодах рассказа.

Однако его битва с грозными губительными силами мироздания, воплощенными в символическом образе Моби Дика, — законченный романтический конфликт — разворачивается параллельно другой коллизии: капитан и экипаж, герой и масса, личность и народ. Это типично шекспировская коллизия, и не случайно, что Шекспир присутствует в романе наиболее осязательно, когда на передний план выходит столкновение Ахава со Старбеком, Стаббом, Фласком и другими, по большей части едва намеченными персонажами народного фона. Сама гибель Ахава обретает двойное истолкование: он, как и герой Байрона, не в силах одолеть "тьму", потому что она заключена в самом порядке вещей, но он терпит поражение, поскольку остается разобщенным с человечеством.

Дело идет не только о развенчании романтического индивидуализма. Точнее говорить о том, что в Ахаве Мелвиллом выражен весь комплекс представлений и идей, составляющий суть романтического сознания, и это сознание показано на стадии распада, когда неразрешимость его противоречий уже слишком очевидна для писателя, чтобы он искал их преодоления. Мессианизм, ощу-

шение избранничества — вот главный побудительный стимул мыслей и поступков Ахава. Но здесь скрывается духовная ущербность, что в конечном счете прямо скажется на итогах самоотверженного и непримиримого сражения со злом, которое герой Мелвилла ведет до последней страницы романа. Избранничество оборачивается маниакальностью, неукротимое бунтарство духа, если для него несущественна обыденная жизнь с ее привязанностями и обязательствами, на поверку не столько возвышает личность, сколько усугубляет в ней приметы ущербности и маниакальности. Наконец, сами устремления к непреходящим, высшим ценностям, непомерно разрастаясь и поглощая всего человека, пропорционально увеличивают опасные иллюзии вседозволенности по отношению к другим.

Ахав воплощает в себе все эти парадоксы романтического сознания, для которого бунтарство стоит в одном ряду с одержимостью идеей, а чувство своего мессианского назначения дополняется верой в собственную неподсудность — во всяком случае, если ограничиваться нормами этики, признаваемыми в эмпирической жизни среди тех, кто не избран на великий подвиг. Мелвилл был первым из американских писателей, кто наметил, если воспользоваться термином М.М.Бахтина, “прототип идеи”, впоследствии создавшей один из важнейших философско-этических узлов литературной реализма. Через Достоевского, через Конрада эта проблематика перейдет к искусству XX в., чтобы образовать в ней особую линию преемственности при осмыслении феномена надмирской и — объективно — внегуманистической ориентации подобного избранника и тираноборца.

Сам Мелвилл, несомненно, наделил своего героя теми принципами, которые логически вытекали из философии и этической системы Эмерсона. Poleмика с трансцендентализмом составляет в “Моби Дике” особый пласт содержания, она многозначна по формам и многообразна по своим задачам. Особенно настойчиво возникает она в тех главах, где на авансцену, освобожденную Ахавом, выходит Измаил — второй главный персонаж “Моби Дика”.

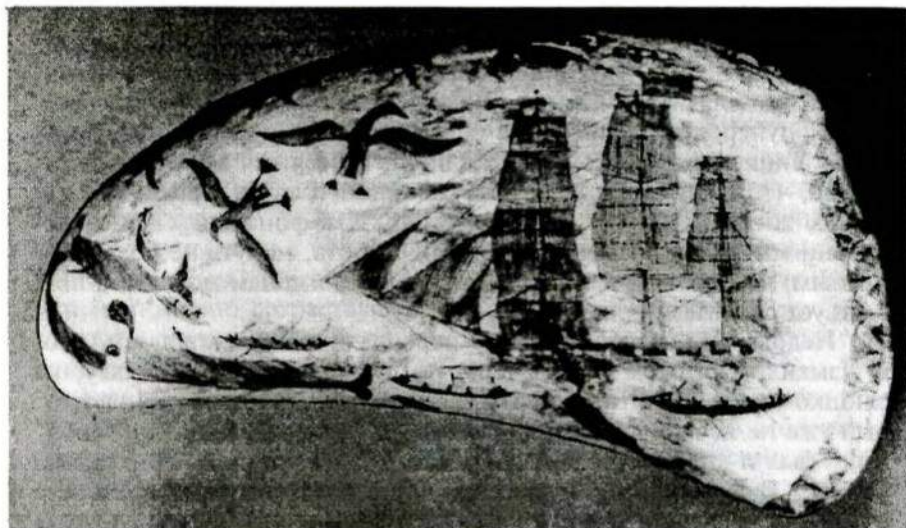
Легко заметить, что Измаил выступает в романе не столько антагонистом Ахава, сколько его спутником, комментатором его решений и поступков, персонажем народного фона, пусть и разработанным с особой тщательностью и многогранностью. В структуре романа он выполняет функцию скорее шекспировскую, чем байроновскую, однако по своей духовной сущности он как раз принадлежит к числу тех мелвилловских персонажей, в которых наиболее рельефно проступили черты романтического сознания. Здесь открывалось противоречие, быть может, замеченное самим Мелвиллом и уж во всяком случае им почувствованное, — поэто-

му он и не доверил Измаилу вести рассказ в ключевых эпизодах, когда парадоксы и противоречия романтика Ахава обнажаются особенно наглядно. Так, в первой кульминации (речь Ахава перед экипажем, клятва отмщения, скрепленная кровью трех язычников-гарпунеров) Измаил вовсе исчезает из поля зрения читателя, чтобы лишь через несколько глав вновь появиться за рассказ, сообщив, что и он был в этой возбужденной толпе и клялся вместе с нею, хотя в его душе нарастал страх. И в финальных эпизодах погони мы видим Измаила гребцом вельбота, ничуть не более заметным, чем другие, даже не названные по именам моряки, а повествует сам Мелвилл.

“Недоверие” автора к своему персонажу объясняется тем, что в Измаиле слишком много черт, по сути родственных Ахаву, и слишком очевиден тот романтизм духовных устремлений, который уже не исчерпывал миропонимания самого Мелвилла. “Моби Дик” был и апофеозом романтического бунтарства, и его развенчанием. В Измаиле приметы романтического сознания столь же очевидны, как и в Ахаве, только перед нами другой тип, другая форма этого сознания: не богоборчество, а мечтательство — тоже как способ утверждения личности в мире, ее отрицающем, и тоже как вызов тем, кто, по выражению отца Мэппла, “льет масло на волны, когда Бог повелевает быть буре”. Собственно, это то же самое “доверие к себе”, на котором настаивал Эмерсон, но если у Ахава оно доведено до апологетики индивидуализма, ничего не замечающего вокруг, то на примере Измаила мы видим другие стороны этической доктрины трансценденталистов — ее способность освобождать человека от всех меркантильных интересов жизни ради познания, а тем самым и побуждать в личности ощущение внутренней свободы.

И биография Измаила — бывшего учителя, порвавшего со всеми былыми заботами и интересами, чтобы уйти в море простым матросом, — и характер его мироощущения, и весь строй его мышления выдают в нем последователя трансцендентальной философии бытия. Он и говорит на языке, вызывающем немедленные ассоциации с Эмерсоном: “О природа, о душа человеческая! Сколь несказанно многое связывает вас; каждый мельчайший атом природной материи имеет свой двойник в душе”, — мысль, необычайно важная для всей художественной структуры “Моби Дика”. Или: “Мне думается, тело мое — лишь некий осадок моего лучшего бытия. Да право же, пусть кто хочет забирает мое тело, пусть забирает, говорю, оно не я”. И можно привести еще десятки аналогичных примеров.

Впрочем, здесь не просто эмерсоновские сентенции, вложенные в уста близкого Мелвиллу персонажа. Измаил во многом радикальнее Эмерсона, скорее и мысли его, и поступки напомнят



ОХОТА НА КАШАЛОТОВ
В ЮЖНОЙ ЧАСТИ ТИХОГО ОКЕАНА.

Неизвестный мастер. Гравированный китовый зуб. 1825.

Торо. Особенно важны в этом плане его отношения с Квикегом. С этим персонажем в романе возникает давняя тема Мелвилла — размышления о “естественном” человеке. Он показан без малейшего оттенка умиленного любования, и функция Квикега заключается не в том, чтобы явить пример душевной чистоты среди пороков окружающей его цивилизации, а в том, чтобы подкрепить мысль Мелвилла о мире, построенном на духовном братстве. Измаил приходит к этому убеждению, и возникает целая философия человеческой общности: “В этом мире под всеми широтами жизнь строится на взаимной поддержке и товариществе”.

В отношениях с Квикегом и другими обитателями матросского кубрика “Пекода”, в пантеистическом слиянии с величественными ритмами океана, в самой своей позиции аналитического наблюдателя и истолкователя действий Ахава Измаил, конечно, противоположен капитану обреченного судна. Ахав, одержимый стремлением победить зло, которое для него знаменует Моби Дик, утрачивает ту гуманистическую цельность личности, которая, наоборот, все осязаемое проявляется в Измаиле, как ни захвачен он той же жадной гордой неповиновением, пусть даже оно безумно по житейскому, практическому счету. Важно и другое: Ахав в романе статичен, его духовная сущность не меняется, и лишь все ярче разгорается бушующее в нем пламя обиды, которая требует удовлетворения. Измаил — это характер, в котором прослеживается эволюция. На последних страницах он уже не смог бы повторить: “На земле не осталось ничего, что могло бы еще занимать меня”. В нем происходит трудная, но исключительно важная душевная работа: апатия сменяется осознанным трагическим героизмом.

Но обретенный Измаилом в финале романа героизм не вытесняет до конца его мечтательность, его пассивность и доверие к призрачным формам самоутверждения — эту характерную черту романтической личности, осознанную Мелвиллом в “Моби Дике” уже как свидетельство недостаточности, даже ущербности всего того типа сознания, которое утверждал романтизм. До предела напряжена коллизия, развертывающаяся в душе Измаила, который понимает безнадежность усилий Ахава и смертельную опасность, создаваемую им для экипажа, а с другой стороны, все больше и больше оказывается пленен великой идеей, возмешенной капитаном со шканцев “Пекода”, когда маршрут судна был изменен, чтобы под всеми широтами искать Белого Кита.

Это, в сущности, центральная коллизия всего романа. Для Измаила она решается однозначно. Содрогаясь от страха, когда ему становятся ясны настоящие цели Ахава, он все же их принимает, потому что им овладело “всесильное мистическое чувство”, сдлавшее вражду капитана его собственной враждой. А дальше

вступает в действие та логика, которая естественна для романтика, равнодушного к эмпирической действительности: человек, "покинув пределы земного смысла, приходит под конец к высшей мысли, какая в глазах рассудка представляется нелепой и дикой; и тогда — на счастье ли, на горе — он становится непреклонным и равнодушным, как и его Бог".

Самого же Мелвилла не могут удовлетворить ни эта одноплановость, ни эти знакомые логические ходы. "Корректив реальности", появившийся уже в первых полинезийских повестях, в "Моби Дике" дает себя почувствовать особенно настойчиво, и художественное видение Мелвилла обретает ту полноту синтеза идеального и действительного, которой в конечном счете определена и авторская интерпретация центрального конфликта романа, и вся его повествовательная структура. То "двойное зрение" Мелвилла, которое многие писавшие о нем сводили только к мистицизму или к трансценденталистскому ощущению природы как символа духа, в гораздо большей степени было органикой отвлеченного и эмпирического как равноправных компонентов восприятия действительности и создаваемой художником образной модели. Конфликт, развернутый в "Моби Дике", решается Мелвиллом двупланово и вместе с тем целостно. Провозглашенная отцом Мэпплом как высшая добродетель, испепеляющая Ахава, а по-своему всевластная и для Измаила нравственная потребность "возвещать Истину перед лицом Лжи", самого себя ставя "против гордых богов и владык этой земли", остается для писателя непреходящим завоеванием духа, однако пафосу героики неизменно сопутствует пафос аналитического осмысления тех конкретных поступков, настроений, идей, в которых героический идеал романтиков находит себе выход. Оставаясь романтиком, Мелвилл предстает и как первый в Америке художник, поставивший под сомнение фундаментальные основы миропонимания романтизма или, во всяком случае, увидевший его неразрешимые противоречия.

Для поэтики "Моби Дика" (как впоследствии и для "Рассказов на веранде") "двойное зрение" имело решающее значение. Оно и создало органичный сплав символики и достоверности, который позволяет рассматривать книгу как лучший морской роман во всей мировой литературе, а вместе с тем — как огромную аллегорическую картину противоборства добрых и злых начал в мироздании, да и в самом человеке. Редкое богатство ассоциаций, тончайших аналогий, иносказательных образов, в которых, однако, неизменно открывается крепкая материальная фактура, виртуозные переходы от романтической условности к жизненной достоверности и от пластично выписанных реалий китобойного промысла к обобщениям, отмеченным не только символикой, но

даже мистичностью, — все эти черты повествования свидетельствовали о принципиально новом характере мелвилловского художественного мышления.

6

Неуспех “Моби Дика” оказался тяжелой травмой для его автора. Мелвилл лихорадочно работал над новой книгой, не скрывая от друзей, что на этот раз его главная цель — покорить публику. Своему издателю Р.Бентли он сообщал, что новое произведение “обладает безусловной новизной по отношению к прежде написанному, выводит на сцену новые характеры и изображает необычный для меня мир; думаю, оно более подходит для популярного чтения, чем все, что я публиковал раньше” (3; р. 150). Верными тут оказались только слова о “безусловной новизне” по сравнению со всем, что выходило из-под пера Мелвилла до “Пьера”.

“Пьер, или Двуетности” (*Pierre, or The Ambiguities*, 1852) в жанровом отношении вполне традиционен — это психологический роман, построенный на сюжете постижения жестоких истин жизни, который для прозы эпохи романтизма органично завершается трагической развязкой. В нем рассказана история молодого человека, переживающего тяжелое потрясение, когда рушится выстроенный им для себя идеальный мир и заявляет свои права жестокая реальность. И сюжет романа, и его основной конфликт вызывают прямые ассоциации с “Гамлетом”, однако созданный Мелвиллом центральный характер выступает средоточием типичнейших черт романтического сознания.

Действие первой части “Пьера” разворачивается на идиллическом фоне усадьбы Сэддл Медоуз, родового гнезда Гленденнингов; события второй части происходят в большом городе, где вся порочность цивилизации “железного века” постоянно на виду. Этот контраст отвечает замыслу Мелвилла, выраженному в подзаголовке: “Двуетности”. В романе действительно все двойится, оставаясь целостным: характер героя, его отношения с матерью, возлюбленной, сводной сестрой, его нравственные искания и побуждения, сама его жизнь.

Романтическая художественная идея, положенная в основание “Пьера”, не получила, однако, убедительного воплощения под пером Мелвилла, отжившегося на немотивированный композиционный перебив, который фатально сказался на конечном результате. XVII глава (“книга”) романа, “Молодая Америка в литературе”, резко обрывает движение всех основных линий повествования, и нарушенное единство действия не удается восстановить до самого конца. В первой части романа Пьер предстает как характерный для Мелвилла искатель высших истин о действи-

тельности и человеку, во второй — только как начинающий прозаик, которого шокируют и приводят в негодование нравы “ярмарки на площади”, представшей ему, когда он вступил в американский литературный мир. Коллизии первой части “Пьера” определяются метаниями героя между возлюбленной и сводной сестрой, и в этом “кружении сердца” обозначаются сложные метафизические проблемы: несвобода личности от доставшегося ей жребия, вызов судьбе и самому Богу, самоутверждение вопреки обстоятельствам, трагизм бытия и несмиренность перед ним. Вторая часть представляет собой историю человека, которого разочарование в нравах и понятиях литературной среды привело к нравственному ступору, даже к нигилизму, заставив сосредоточить все силы на безнадежной борьбе за признание своего таланта. Крах этих мечтаний оборачивается и крушением личности Пьера: он отрекается от отца, которого обожествлял, затем совершает убийство двоюродного брата, без достаточных оснований подозреваемого в том, что он был злым демоном семейства Гленденнингов, и, наконец, кончает с собой, фактически вынудив к самоубийству и ставшую его спутницей жизни Изабеллу, свою сводную сестру.

Мелодраматизм финала и неаргументированность перемен, происходящих в характере героя, не говоря уже об оскорбившей приличия теме инцеста, которая постоянно присутствует в романе, — все это предопределило провал книги, не получившей ни одного сочувственного отклика. Она и в самом деле была неудачной, хотя и смелость замысла, и сложность намеченных, хотя не до конца разработанных конфликтов сделают “Пьера” одним из важнейших произведений Мелвилла.

Пьер Гленденнинг — герой, проделывающий путь от неведения, свойственного романтическому мечтателю, к познанию “двуединств” действительности в их нерасторжимой противоречивости. Греховность отца, когда герой силою открывшихся ему фактов уже не в состоянии ее отрицать, становится для Пьера свидетельством того, что существует глубокое несовпадение между гармонией высшего идеала и прозой повседневного бытия.

Все усилия Пьера отданы одной цели — утвердить единство идеального и действительного, вопреки их разорванности; это побуждение руководит им и в отношениях с Изабеллой, и в творчестве, и в пламенном сочувствии угнетенным, униженным, пострадавшим от несправедливости. Однако благородные порывы угасают, наталкиваясь на сопротивление реальности. Ею управляют жестокие законы, которые не поддаются доброй воле идеалиста, терпящего одно поражение за другим и постепенно ожесточающегося против всего мира. Прекрасные устремления оборачиваются своею противоположностью, если за ними скрыто желание

разъять “двуединство” бытия, игнорируя его порочность: возвышенное слияние родственных душ перерастает в преступную страсть, заставляющую Пьера пожертвовать судьбой своей невесты, а безупречность помыслов в конечном итоге сменяется аморализмом, побуждающим героя заявить, что “добродетель и порок лишь пустые слова”.

Центральный конфликт романа, определяющийся этими метаморфозами нравственного чувства его героя и банкротством романтика, дорогой ценой постигающего, каков истинный порядок вещей в мире, фактически принадлежит уже реалистической литературе, однако у Мелвилла он осмыслен и художественно воплощен в категориях романтизма. Это объективное противоречие повсюду заметно в “Пьере”, как и в других произведениях позднего Мелвилла. Оно порождалось прежде всего особыми ритмами развития американской литературы, которая вплотную подошла к проблематике реализма гораздо раньше, чем в ней укрепилась реалистическая эстетика.

“Пьер” — произведение, которое по специфике изобразительных средств полностью принадлежит романтизму. В нем, по существу, лишь один характер, а все остальные персонажи выступают только воплощениями тех или иных свойств души Пьера. Действие строится с широким использованием элементов ужасной тайны, в кульминационных эпизодах появляется символика, тяжело заряженная обобщающим смыслом, — так, сжигая портрет отца, когда происхождение Изабеллы окончательно для него прояснилось, Пьер этим жестом возвещает о своем отказе от собственных былых верований и принципов. Кровавый исход событий воспринимается как дань каноническим финалам романа ужасов, занимающего в жанровой системе романтизма одно из основных мест.

Вместе с тем и в “Пьере”, как и “Моби Дике”, жанровый канон непрерывно расшатывается, поскольку Мелвиллу ясна непригодность готовых форм для его творческих целей. Особенно наглядны такие нарушения жанровой нормы во второй части “Пьера”, где важнейшую роль играют авторские размышления о природе литературы, а драма героя начинает определяться и тем, что как прозаик он оказывается не в силах воплотить действительную правду: “И чем больше он писал, тем яснее видел вечную неуловимость Истины”. Пьер, подобно своему создателю, бьется над труднейшей задачей, созная бесплодие собственных “вымученных усилий систематизировать то, что от века остается не поддающимися систематизации элементами”, и убеждается, “какая самонадеянность, какая смехотворная беспомощность заключены в стараниях распутать, выпрямить, классифицировать все те неявные переплетающиеся нити, которые ткнут непостижимую паутину бытия”. Его яростные нападки на “Молодую Амери-

ку", к которой сам Мелвилл был близок в начале своего творческого пути, вызываются раздражением при виде облегченности, с какой писатели, представляющие эту группу, трактуют назначение писателя, не признавая, что литература означает странствие по "инфернальным катакомбам мысли". Pamфлет против "Молодой Америки", выпадающий из логики повествования, тем не менее имеет существенное значение для понимания эволюции взглядов Мелвилла.

Важны в этом смысле и два эпизодических персонажа, представляющих современный Мелвиллу интеллектуальный мир, — священник Фолсгрейв и философ Плотин Плинлимон. Оба они связаны с деятельностью Апостольской церкви — пристанища для мыслителей, художников, музыкантов, стряпчих, пытающихся создать своего рода фаланстер, где главным принципом деятельности объявлен этический релятивизм, а утилитарность морали возведена в высшую добродетель. Брошюра Плинлимона "Хронометристы и часовщики", где изложены важнейшие положения его философии, представляет собой язвительную пародию на моральное учение Эмерсона: "хронометристами" названы люди, ориентирующиеся по местному времени, не считаясь с гринвичским, обязательным только для "часовщиков", которые допускают существование неких моральных непреложностей. Разумность, согласно Плинлимону, состоит в умении меняться, перемещаясь из одного часового пояса в другой. Образцом "хронометриста" в его брошюре назван Христос; "часовщикам" же не дано избежать "невообразимых безумств".

Пьер, возмущенный подобными философскими построениями, мыслит себя "часовщиком", однако он лишен достаточных духовных сил, чтобы нести бремя обязанностей, накладываемых такой духовной ориентацией. Он лишь на собственном тяжком опыте удостоверится, что "самые сильные и сжигающие чувства, которые пробуждает жизнь, неподвластны логическим выкладкам", и, признав это, покончит с собой; ему не дано принять мир как трагическое "двуединство" добрых и злых начал, соединенных по законам взаимозависимости. Герой Мелвилла лишен отваги и честности, необходимых, чтобы устоять, постигая природу и могущество темных сил бытия, которые разрушают искусственную, оранжерейную гармонию его представлений о человеке и универсуме. В этом смысле Пьер Гленденнинг — фигура, воплотившая проблематику, которая доминирует у позднего Мелвилла.

Центральное место она заняла и в "Рассказах на веранде" (*The Piazza Tales*, 1856), сборнике, объединившем пять новелл и повестей, писавшихся с 1853 по 1856 г. По примеру Готорна, сопроводившего вступительной статьей «Мхи "Старой усадьбы"», для отдельного издания Мелвилл написал "Веранду" — формально рас-

сказ, а по сути скорее изложение собственных творческих установок. Романтическая тема прекрасной иллюзии, которая рушится при испытании действительностью, у Мелвилла приобрела глубоко своеобразное звучание. С веранды своего загородного особняка, которая, вопреки обычаю, выходит не на юг, а на север, повествователь видит горы, постоянно окутанные мраком; лишь в одном месте высвечивается огненно-золотое окно, навевая мысли о волшебном замке, где обитают феи. Однажды рассказчик пускается в путь по крутым склонам и, добравшись до места, дразнившего его воображение, обнаруживает убогую лачугу, в которой обитает девушка, горько оплакивающая свою тяжкую участь отшельницы поневоле. Зато дом в долине, если смотреть из ее окон, выглядит царским дворцом, и самому повествователю не сразу удастся опознать в открывшемся ему великолепии собственное скромное жилище. Дихотомия света и тени, кажущегося и реального, которые постоянно подменяют одно другое, порой сливаясь до неразличимости, — эта метафора почти исчерпывающе характеризует и проблематику, и художественную тональность мелвилловской новеллистики.

Решив не перепечатывать в книге рассказы преимущественно юмористического характера, Мелвилл включил в сборник три повести, впоследствии по справедливости отнесенные к шедеврам романтической прозы: “Бениго Серено”, “Энкантадас, или Очарованные острова”, “Писец Бартльби”. Все они построены на коллизии видимого и сущего, приобретающей под пером Мелвилла прежде всего этический характер. Особенно наглядна эта особенность в “уолл-стритской” повести о мелком чиновнике Бартльби, рассказанной стряпчим, который несколько лет ежедневно встречал заглавного героя в унылой конторе, затерявшей ся среди тысяч таких же учреждений делового Нью-Йорка.

Сам этот монотонный городской пейзаж первостепенно важен в “Писце Бартльби”, создавая необходимый эффект замкнутого пространства, безликого существования, однообразной будничности, которая подчиняет своим механическим ритмам живую человеческую жизнь. История переписчика бумаг, отводящего себя защищать свою иллюзорную духовную свободу, когда для окружающих это понятие давно стало эфемерностью, включает в себе смысл, далеко выходящий за рамки литературы о “маленьком человеке”, к тому времени определившейся как самостоятельный феномен в европейском литературном развитии. Бартльби столь же унижен, бесправен и жалок, как диккенсовские и гоголевские герои из числа “маленьких людей”, но, в отличие от них, он бунтарь, сознающий бесперспективность своего упорного сопротивления обстоятельствам, но все равно побуждаемый к та-

кому сопротивлению причинами, не находящими логических и рациональных истолкований.

Повторяемое Бартльби по самым разным поводам “Я бы предпочел отказаться” — знак неприятия всей системы отношений, пленником которой он вынужденно является, указание на тот экзистенциальный протест, о котором, в сущности, и написана повесть Мелвилла, непосредственно предвещающая коллизии, исчерпывающим образом осмысленные в модернистской литературе XX века, особенно в творчестве Кафки. Элементы фантазмагии, столь важные и у Диккенса, и у Гоголя, когда они писали о судьбе “маленького человека”, у Мелвилла фактически отсутствуют, как отсутствует и целостно разработанный характер. Бартльби в его изображении интересен не как личность, а как олицетворение идеи экзистенциального бунта. Контрастный фон, образуемый тщательно воссозданной атмосферой уолл-стритских будней, которая примечательна, главным образом, однотипностью и обезличенностью всего в ней происходящего, позволяет писателю придать “странному случаю”, рассказанному в повести, философский смысл: среди всеобщей усредненности Бартльби — единственный, кто пытается сохранить нечто нешаблонное, однако эти усилия лишь усугубляют его отчуждение, делая неотвратимым печальный финал.

Две другие повести, вошедшие в сборник, примечательны тем, что открыто используют документ. В “Энкантадас” Мелвилл опирался на собственные впечатления от плавания на острова Галапагос, на книги других путешественников и естествоиспытателей. “Бенито Серено” был написан на основе записок капитана Делано, изданных в Бостоне в 1817 г., и герой повести сохранил имя этого мореплавателя.

Выявившийся в самом начале творческого пути интерес Мелвилла к внелитературному материалу и тогда же определившееся у него стремление сблизить документ и вымысел, в 50-е годы стали творческой программой. К “Энкантадас” вообще едва ли приложимо определение “повесть” — это скорее цикл пейзажных зарисовок, перемежаемых новеллами, которые основаны на преданиях или мемуарах очевидцев, и пронизанных размышлениями повествователя о пустынном, “проклятом” архипелаге как своего рода символе упорства природы, не поддающейся человеку. Этот жанр свободно повествования, основанного на фактах и естественно перерастающего то в философскую полемику, то в автобиографию, то в сюжетный рассказ, получит интенсивное развитие уже в XX в.

“Энкантадас” был определенным завершением полемики с Эмерсоном относительно философской сущности и этической символики, заключенной в природе. С ходом времени Мелвилл лишь укреплялся в своем убеждении, что зло присутствует не

только в человеческом сознании, но и в объективном бытии. Это была главная тема “Энкантадас”, в особенности на тех страницах, где описываются черепахи — основные обитатели Галапагосов. Для Мелвилла они ассоциируются с мистическими силами зла, которые неистребимы во вселенной, а прихотливая игра темных и светлых пятен на их панцире вызывает знакомые мысли о нерасторжимом единстве разнородных начал, которые составляют бытие.

“Бенито Серено”, где рассказано о бунте невольников-африканцев на борту испанского судна, в тогдашнем общественном климате мог показаться произведением, отчасти созвучным литературе аболиционизма. Однако в действительности Мелвилл, используя романтическую поэтику новеллы-загадки, создал философское произведение, в котором еще раз проявилось и недовереие писателя к самоочевидной истине, для него всегда скрывающей в себе бездну невыявленных подлинных значений, и его острое ощущение нравственного зла как одного из неотъемлемых начал человеческой личности, в своих последствиях страшного, если это начало выходит из-под контроля гуманной этики.

Негритянский бунт, сколь бы вескими ни были причины, которые его вызвали, показан Мелвиллом прежде всего как обнажение истинной природы “естественного”, да и всякого иного человека. Выведенный Мелвиллом на сцену вождь восставших Бабо — это воплощенное изуверство; он беспредельно жесток в ответ на жестокость белых по отношению к его братьям по расе. Но даже в самых устрашающих картинах обреченного бунта Мелвилл не сделал ни единой уступки южной по своему происхождению мифологии, которая и в его время, как много позднее, изображала чернокожих людьми неполноценными, примитивными, озлобленными. Подлинной темой повести было несовпадение внешнего и сущего — старый романтический конфликт, приобретший совершенно особую значимость, напрямую соприкоснувшись с проблемой этического зла и с острейшей проблемой нравственного оправдания бесчеловечных средств для достижения цели, самой по себе справедливой и высокой. Здесь — центральный повествовательный узел произведения, в котором нельзя не почувствовать атмосферы приближавшейся Гражданской войны, пусть на первый взгляд перед нами только давний эпизод морской летописи или иносказание, никак не связанное с “текущим”.

И безвольный капитан Делано, мучающийся компромиссами с совестью, но неспособный преодолеть страх смерти, и фанатик насилия Бабо, даже после своей казни наводящий ужас на победителей, — оба воплощают для Мелвилла этические позиции, характерные для его эпохи. Сам он отвергал и ту, и другую, обра-

щаясь в поисках нравственного идеала к героическому прошлому страны.

7

Так возник у него замысел романа “Израиль Поттер” (*Israel Potter*, 1854), основанного, как и повести, на документальном материале — мемуарной книге “Жизнь и необыкновенные приключения Израэля Б.Поттера, уроженца Крэнстона, штат Род-Айленд, солдата Американской революции”. Книга, изданная в 1824 г., описывала судьбу участника сражения при Банкер-Хилле, который попал в плен и более сорока лет бедствовал в Англии. Издателю Мелвилл сообщал, что пишет “чисто приключенческую” повесть, однако на самом деле “Израэль Поттер” оказался полноценным историческим романом. Он обладал определенной актуальностью в канун Гражданской войны и заключал в себе принципиальную полемику с Купером, в частности — со “Шпионом”.

Мелвилл отбросил обязательный для романов Купера счастливый финал, правдиво рассказав о герое, который, всем пожертвовав для революции, полвека прожил нищим среди тех, против кого воевал, а по возвращении на родину не дождался ни свидетельств признания, ни хотя бы скромной солдатской пенсии. В романе изображались Франклин, Поль Джонс, Итен Аллен, но взгляд писателя был прикован не к тем, в чью честь воздвигали монументы, а к рядовому участнику событий, лишь волею судьбы оказавшемуся в их центре.

В 50-е годы увидели свет исторические романы Теккерея — явление эпохальное для развития этого жанра на Западе. Мелвилл шел в том же направлении, стараясь показать, главным образом, не сами по себе исторические эпизоды, а мироощущение и этику людей изображаемой эпохи.

Именно в этом смысле “Израэль Поттер” представляет собой существенное обновление канонов исторического повествования, каким оно утвердилось в литературе романтизма. “В большей части романов Вальтера Скотта и Купера есть важный недостаток, — писал Белинский, — ...это решительное преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего субъективного начала. Вследствие такого недостатка оба этих великих творца являются в отношении к своим произведениям как бы какими-то холодными безличностями, для которых все хорошо, как есть, которых сердца как будто не ускоряет своего биения при виде ни блага, ни зла, ни красоты, ни безобразия”²². Мелвилл отказался от подобной эпичности, сосредоточив действие вокруг судьбы главного героя, который показан человеком своей эпохи и в то же время личностью, обладающей собственными уникальными чертами. Для американского исторического романа это было нова-

торским обретением, непосредственно предвещающим открытия Твена в книгах, обращенных к истории.

Сама задача потребовала отступить от традиционных ходов романтического повествования о прошлом. Мелвилл отказывается от авантурной и любовной линии, предпочитая композицию "романа дороги", напоминающего фильдингского "Тома Джонса". Путь в Англию, поездка из Лондона в Париж и обратно — в этих странствиях Поттер соприкасается со многими выдающимися и характерными людьми своего времени, а роман обогащается многочисленными вставными новеллами, которые позволяют создать необходимый народный фон, ярко высвечивающий фигуру главного персонажа.

Для Мелвилла этот персонаж олицетворяет лучшие черты национального характера. Он показан воплощением нравственной цельности, неподдельного патриотизма, высоких моральных идеалов, упорства в испытаниях. Простосердечный и недалекий провинциал, каким он предстает в первых главах, Поттер вырастает в убежденного приверженца демократии, социальной справедливости и того "здорового смысла", который помогал радикальному обществу обновлению в изображаемую эпоху. Революция остается для Мелвилла самой героической страницей в американской истории. Однако Мелвилл чужд восторженной апологетики.

Напротив, картина революции в "Израэле Поттере" далеко не однопланова. Всецело преданный ее идеалам герой раз за разом сталкивается с политическими расчетами, преследующими узкие, а порой своскорыстные цели. Изображая Франклина, Мелвилл отдает должное выдающейся роли этого апостола американского просветительства, однако далеко не случайно на посвященных ему страницах возникают уподобления "простака Ричарда" не только Платону, но также и Макьявелли. Поль Джонс, этот "индейский вождь в европейском наряде", иной раз оказывается под пером Мелвилла "истинным дикарем", "варваром", не ведающим снисхождения к любому, кто станет на его пути. Сама Америка, "неустрашимая, беспринципная, отчаянная, хищная, безгранично честолюбивая", как бы выразила свою сущность в этом талантливом авантюристе, и разнородность соединившихся в нем начал становится аналогом противоречий, которыми полна эпоха Войны за независимость.

Демократические устремления деятелей Американской революции сочетаются с сухим практицизмом, сделавшим их "кем угодно, только не поэтами". Судьба Поттера, по сути, опровергает главный тезис франклиновского морального учения, обещающего благополучие и довольство каждому, кто наделен деятельной энергией и верой в успех.

Поттер — классический неудачник, и в этом повинны отнюдь не те или иные его человеческие качества, а объективная невозможность свободного и созидательного развития личности в условиях, когда она безраздельно подчиняется движению истории, которая переживает одну из роковых своих минут. В Англии он, вчерашний военнопленный, оказывается отверженным уже по своему социальному положению, а еще в большей степени — как выразитель демократического сознания, неприемлемого для общества, которое страшится идей демократии. Картина Лондона, выполненная в мрачных и жестоких тонах, заставляет читателей “Израэля Поттера” вспомнить ливерпульские страницы “Редберна”, а безликая толпа, которая движется по Лондонскому мосту, словно “косяк сельдей” — метафора, напрямую ассоциирующаяся со знаменитой аллегорией толпы мертвецов, созданной семьдесят лет спустя в “Бесплодной земле” Элиота, который, как и Мелвилл, переосмысливает в данном случае образ из “Ада” Данте²³.

Чужеродность окружающему герой Мелвилла испытывает постоянно, а когда историческая драма сыграна, его уделом становится каторжная работа на кирпичном заводе, где для обездоленных “все — суeta и глина”. Среди героев американской литературы Поттер первый, о ком можно сказать хемингуэвской формулой “победитель не получает ничего”. Потому так сумрачна заключительная глава романа, в которой показано долгожданное возвращение героя на родину, где ему уготовано умереть нищим.

В своем последнем обращенном к современности романе “Искуситель: его маскарад” (*The Confidence Man: His Masquerade*, 1857), Мелвилл резко усилил эту драматическую тональность, говорившую о его все более глубоком разочаровании в американских идеалах и ценностях, безоговорочно принимаемых большинством соотечественников. “Искуситель” был жанровым экспериментом, по-своему не менее смелым, чем “Моби Дик”, хотя и не увенчавшимся столь же впечатляющим творческим результатом. Понятие “маскарад”, фигурирующее в подзаголовке, определяет поэтику этого повествования наиболее точно. Действие происходит на борту речного парохода “Фидель”, а все события приурочены к первому апреля, чем подчеркнута важнейшая роль смехового начала в этой необычной для Мелвилла книге. Герои оказываются своего рода пассажирами на корабле дураков, а сам Искуситель выполняет роль, которую лучше всего характеризует сентенция Шопенгауэра, подчеркнутая в мелвилловском экземпляре издания трудов немецкого мыслителя: “Когда два-три человека собираются вместе, среди них отыщется Дьявол”.

Эта функция отведена в романе агенту угольной компании из Блэк-Рэпидса, выполняющему свои профессиональные обязанности с практической сметкой, деловитостью и цинизмом, отли-

чавшими людей подобного ремесла. Обрисованный с гротескным заострением, подобающим сатире, Искуситель, завязывая контакты поочередно со многими спутниками по плаванию, своим присутствием позволяет объединить в целостное повествование разрозненные эпизоды, зарисовки нравов и эскизно намеченные портреты, из которых складывается книга. Впрочем, искусителями оказываются и многие другие персонажи, собранные Мелвиллом на борту "Фиделя": то представитель евангелической церкви, то председатель философского общества, а также знахарь, который исцеляет травами, доверенное лицо дирекции дома призрения для вдов и сирот, наконец, некий Гражданин мира, наделенный значащим именем Фрэнк Гудмэн (Добродетельный). Все это "маски", за которыми скрыто одно и то же лицо врага рода человеческого, очень привольно себя чувствующего в атмосфере нравственного упадка и расшатывания моральных первооснов, возобладавшей, по ощущению писателя, в Америке его времени. В сущности, "Искуситель" написан о всевластии коррупции, поразившей самые разные сферы жизни: общественные отношения, религию, философию, политику. Среди персонажей романа современники могли опознать реальных деятелей, пользовавшихся в ту пору известностью, включая лидеров аболиционизма, а также мыслителей-трансценденталистов (Марк Уинсом и его ученик Эгберт, появляющиеся на "Фиделе" к концу рейса, — это шаржевые портреты Эмерсона и Торо). Раз за разом Искуситель неопровержимо показывает, что ни к кому из них нельзя относиться с доверием, поскольку всего лишь тщеславием, подкрепленным своекорыстными интересами, движимы все проекты социального совершенствования, равно как филантропические начинания или утопические планы естественного бытия в согласии с природой. Жизнь предстает низкопробным балаганом, не оставляющим никаких иллюзий относительно истинной этической сущности человека, который становится для Искусителя слишком легкой добычей.

Среди многочисленных литературных источников образности и композиции последнего большого романа Мелвилла наиболее важна "Сказка о бочке" Свифта. Сатирическое обозрение в форме аллегории, где главенствует мотив незащищенности грешного человечества перед кознями чрезмерно пронизательного Дьявола, позволило Мелвиллу, как и его английскому предшественнику, язвительно высмеивать наиболее укорененные верования, нормы и жизненные ориентиры, создавая своеобразный коллаж, в котором передан дух эпохи.

Его авторскую позицию в "Искусителе" сложно определить, однако несомненно, что она отличалась глубоким скепсисом относительно духовного состояния американского общества и его

возможных перспектив. Видимо, этот скепсис способствовал отходу Мелвилла от активной творческой деятельности после того, как "Искуситель", подобно другим его книгам, остался совершенно незамечен публикой.

8

Правда, отход произошел не сразу, и во время Гражданской войны Мелвилл предпринял еще одну попытку привлечь к себе внимание читателей, обратившись к совершенно новому для него искусству — поэзии. Покровительница поэзии станет его главной музой в оставшуюся четверть века жизни и творчества.

От прозы к поэзии — путь не характерный, гораздо чаще он ведет в обратном направлении. Однако тех очень немногих современников Мелвилла, кто понимал и ценил его дарование, едва ли могла удивить книга "Батальные сцены, или Война с разных точек зрения" (*The Battle-Pieces and Aspects of the War*, 1866), содержавшая цикл стихотворений о только что завершившейся Гражданской войне (см. главу "Литература Гражданской войны" в наст. томе). Многие страницы "Моби Дика", "Энкантадас", "Бенито Серено" написаны прозой, но своей сложной метафоричностью и обилием символов вплотную приближающейся к поэтическому языку. Уроки Шекспира оказались важны для Мелвилла и в том отношении, что пробудили в нем талант поэта.

Шекспировский стих остался для него эталоном, и это сообщает архаичность всем поэтическим книгам Мелвилла. Другим образцом в поэзии для него был Мильтон; это влияние особенно чувствуется в громадной по объему поэме "Клэрел" ("Clarel", 1876). Обычно Мелвилл использует рифмованный стих, остающийся, однако, достаточно монотонным по ритмике и скурым по изобразительным средствам. Обилие библеизмов, исторических и литературных реминисценций, традиционных метафор и уподоблений, которые считались нормой в классицистской поэтике, делало поэзию Мелвилла старомодной не только на фоне Уитмена, но даже таких консерваторов, как Дж.Р.Лоуэлл или Уиттьер. Тем не менее в американской поэзии той эпохи Мелвиллу принадлежит одно из первых мест, и этим своим, ныне общепризнанным, положением он обязан прежде всего философской емкости лучших стихотворений, а также присущему им драматическому накалу.

В "Батальных сценах" этот драматизм особенно ощутим. Поскольку Мелвилл не был непосредственным участником описываемых им событий, не удивительно, что сами "батальные сцены" под его пером получались умозрительными, однако истолкования сущности этой войны и ее значения в судьбах Америки были глубокими, выходя далеко за рамки хроники событий, какой задумы-

валась книга. За конкретными эпизодами боевых действий, запечатленными Мелвиллом, постоянно возникают сложнейшие этические коллизии, обозначенные размышлениями над необходимостью государственного единства и права на неповиновение, о диалектике целей и средств, о границах индивидуальной свободы в условиях, когда свою волю диктует общественная необходимость.

Элегии (“Шайло”, “Малвернский холм”, посвященный памяти Линкольна “Мученик”) наиболее значительны в поэтическом отношении. Отступая от принятой им для себя классицистской поэтики, Мелвилл вводил характерный для романтизма мотив согласованности ритмов душевной жизни и ритмов природы, а его стих сближался с разговорной речью и неожиданностью ритмических вариаций достигал эффекта полной естественности, родственного поэтизму уитменовских строк.

В “Клэреле” господствует жесткий канон эпической поэзии, какой ее мыслила эстетика XVIII в., и этим определилась творческая неудача произведения, которому Мелвилл безраздельно отдал более десяти лет труда. Основываясь на впечатлениях путешествия 1856–1857 годов в Палестину, “Клэрел” представляет собой поэму-аллегория о поисках конечной истины бытия, в этом смысле являясь поэтическим аналогом “Марди”. Палестинский однообразный и выжженный пейзаж становится символом духовной пустыни, в которой обретается современное человечество. Заглавный герой, в обществе других паломников направляющийся к гробу Господню, мучим противоречием между верой и скепсисом. Некоторые из его спутников особенно примечательны воплотившимися в них веяниями интеллектуальной жизни девятнадцатого столетия: это священник-англиканец, напоминающий своими утилитарными понятиями Фолстрейва из “Пьера”, а также американцы Вайн и Рольф, бескомпромиссные искатели правды, готовые ее принять, даже если она сокрушит их устремления к Богу. В Рольфе, бывшем моряке, много странствовавшем по миру и неспособном преодолеть свое глубоко ироничное отношение к священным преданиям, комментаторы не без основания видят автопортрет создателя поэмы²⁴.

Для понимания настроений и идей, которыми Мелвилл жил в последние свои десятилетия, “Клэрел” представляет немалую ценность, однако как поэтическое произведение она слишком страдает от перегруженности теологическими спорами и библейской образностью, как и от монотонности восьмистопного стиха, которым написаны все сто пятьдесят песен, составляющие поэму. Ее неуспех, слишком очевидный для автора, вынудил Мелвилла к долгому молчанию. Лишь перед смертью оно было прервано двумя очень скромными по объему сборниками баллад и лириче-

ских стихотворений, тоже оставшимися незамеченными. В "Джоне Марре и других матросах" (*John Marr and Other Sailors*, 1888) и "Тимолеоне" (*Timoleon*, 1891) преобладают стихи, навеянные воспоминаниями о давних плаваниях и европейских поездках. Мелвилл сохранил верность своему принципу доверия к фактам, обогащенным фантазией, до самого конца.

Этот принцип преобладает и в последней повести Мелвилла "Билли Бадд, фор-марсовый матрос" (*Billy Budd, Foretopman*), найденной среди бумаг, оставшихся после его смерти. Анализ рукописи показал, что повесть была начата в 1888 г. и существовала в нескольких вариантах, на основе которых Р.Уивер подготовил текст, опубликованный в 1924 г. Издание, считающееся дефинитивным, появилось только в 1962 г.

Источниками сюжета повести, события которой происходят на британском боевом корабле летом 1797 г., когда достигла крайнего напряжения война Англии против революционной Франции, послужили, главным образом, "Морская история Великобритании" У.Джеймса и "Жизнь Нельсона", принадлежащая перу Роберта Саути. В своей исторической живописи Мелвилл предельно точен, вплоть до выбора времени действия: весной 1797 г. вспыхнули мятежи на британском флоте, что повлекло за собой суровое ужесточение дисциплинарных мер. Упоминания в повести о такой прославленной фигуре, как Нельсон, накладывали на писателя особую ответственность, и он нигде не нарушил правды деталей, изображая великого флотоводца образцовым адмиралом, для которого все отступает перед требованиями воинского долга.

Велениям долга безраздельно подчиняется и капитан Вир, одно из трех главных действующих лиц "Билли Бадда". Благословение, которое посылает капитану перед своей казнью заглавный персонаж, знаменует признание долга высшей категорией нравственного бытия. В тех обстоятельствах, которые воссозданы Мелвиллом, капитан Вир не может действовать иначе, чем он поступил, — при всем своем расположении к простодушному Билли и при всей неприязни к офицеру Клэггарту, спровоцировавшему конфликт, который погубил его самого. Однако довольно распространенное прочтение "Билли Бадда" как произведения в целом классицистского, поскольку в нем долг поставлен выше всех иных побуждений, наталкивается на серьезные трудности, даже с фактографической стороны.

Хотя действие отнесено ко временам Французской революции и эта эпоха воссоздана Мелвиллом с безупречной убедительностью, сама фабула позаимствована не из хроники конца XVIII в., а из американских морских анналов середины XIX в. В 1842 г. командир брига "Сомерс" А.Маккензи по подозрению в измене и подстрекательстве к бунту без достаточных доказа-

тельств и улик казнил трех офицеров, включая мальчика-юнгу, сына тогдашнего министра обороны страны; Мелвилл хорошо знал об этом случае, поскольку в состав суда входил его двоюродный брат, служивший на "Сомерсе". Безупречная в условиях войны, логика действий капитана, обрекающего на смерть человека, спровоцированного на преступление, в котором он не может быть безоговорочно обвинен, выглядит как произвол и жестокость, если за нею стоит не военная необходимость, а принцип, возведенный в абсолют. Смысл, которым наполняется основная коллизия повести, оказывается многосложным, когда "эмпирическое" в ней прорастает философскими проблемами высшей сложности и вечной актуальности.

Широко распространено толкование "Билли Бадда" как христианской аллегории, в которой представлены Бог-отец, Бог-сын и Дьявол. Особая близость Вира и Билли, которых связывает нечто гораздо большее, чем отношения командира и подчиненного, а также демонизм, заключенный в Клэггарте, буквально источающем дух зла, дают для таких интерпретаций обильную пищу, как и сцена казни, когда тело повешенного словно возносится над собранными на палубе матросами, и в тот же миг луч света пронизывает колышущуюся дымку облаков. Присутствие в повести христианской символики неоспоримо, и все-таки к такого рода инсказнанию "Билли Бадд" свести нельзя. Этому противоречит хотя бы тот факт, что, санкционировав казнь, Вир, по сути, оказывается в союзе с Клэггартом — условность, недопустимая даже в еретической теологии, поскольку Бог-отец и Дьявол всегда олицетворяют антагонистические начала.

В "Билли Бадде" нашла завершение тема, остававшаяся ключевой для романтического сознания и для искусства, выразившего это сознание, — конфликт природы и цивилизации, предстающих у Мелвилла как полярности, между которыми невозможно никакое примирение. Билли — последний без тени иронии обрисованный кандидат в литературе XIX в., человек, органически неспособный выжить в условиях регламентированного и обездушенного распорядка, который насаждается цивилизацией. Он намеренно лишен у Мелвилла индивидуальных черт, так как задуман, собственно, как условный персонаж, который воплощает не тип личности, а определенную жизненную возможность, пусть даже остающуюся сугубо теоретической, — существование вне рамок цивилизации с ее беспощадными законами, сухой логикой взамен чувства и необходимостью, подавляющей свободу. Единственная отличительная черта Билли, его заикание, тоже таит в себе значение символа; он неспособен к общению с людьми, принадлежащими миру цивилизации, или, во всяком случае, такое общение для него затруднено.

Клэггарт — точно такой же условный персонаж, которому отведена функция носителя зла, источаемого цивилизацией, тогда как Вир, самый сложный характер из всех трех, показан невольным пленником цивилизованного общества, принужденным проводить в жизнь его нормы, подавляя протест, зарождающийся в собственной душе. Существует логика законов, которыми держится цивилизованный мир, и она оказывается могущественнее, чем субъективные побуждения Вира. По сути, этот мелвилловский герой открывает галерею персонажей, ставших рабами своей социальной функции, которая подавила в них все человеческое, — галерею, непрерывно пополнявшуюся литературой XX в.

Имевшая власть над многими современниками Мелвилла иллюзия, будто бегство от цивилизации возможно, была изжита автором “Билли Бадда” еще в молодости, но это не означало примирения с цивилизацией в тех ее формах, очевидцем которых он был. Коллизия, развернутая в последней мелвилловской повести, объективно неразрешима. Но пафосом “Билли Бадда” осталось неприятие мира, где, как говорилось в последней фразе чернового варианта, снятой при окончательном редактировании, торжествуют “порочность и душевная подлость”, а “невинность и щедрость сердца”, воплощаемые героем, оказываются обреченными.

На этой трагической ноте завершилось творчество Германа Мелвилла. Он затронул социальные, этические, философские конфликты, которыми определялся характер действительности его времени, и художественно осмыслил эти конфликты с такой глубиной и смелостью, что его лучшие книги вошли в сокровищницу мировой литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Melville. The Critical Heritage. Ed. by W.G.Branch. L., Boston, 1974, p. 421.

² Weaver R. Herman Melville. Mariner and Mystic. N.Y., 1921.

³ The Letters of Herman Melville. New Haven, 1960, p. 130.

⁴ Rosenbury E.H. Melville. L., 1979, p. 30.

⁵ Stoddard R.H. Recollections. Personal and Literary. N.Y., 1903.

⁶ Braswell W. Melville's Religious Thought. Durham, 1943, p. 3.

⁷ Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 383.

⁸ На большом материале, затрагивающем и романтическую литературу, эта проблема рассмотрена в кн.: Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977, с. 68 и сл.

⁹ Цит. по кн.: Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. М., 1962, т. 2, с. 505.

¹⁰ Эмерсон Р.У. Природа. // Эстетика американского романтизма, с. 188.

¹¹ Anderson Ch. Melville in the South Seas. N.Y., 1949, pp. 77–79, 90–92.

¹² Leyda J. The Melville Log. N.Y., 1951, v. I, p. 391.

- ¹³ См. статью Р.Г.Бродхеда в кн.: *New Perspectives on Melville*. Edinburgh, 1978, p. 36.
- ¹⁴ См.: *Vincent H. The Trying-out of Moby-Dick*. Boston, 1949.
- ¹⁵ *Стендаль*. Собр. соч. в 15-ти тт. М., 1960, т. 6, с. 227.
- ¹⁶ *Stewart G.R. The Two "Moby-Dicks"*. // *"American Literature"*, XXV, N.Y., 1951; *Chase R. American Noyel and Its Tradition*, N.Y., 1957. Творческая история романа подробно рассмотрена Ю.В.Ковалевым в кн. "Герман Мелвилл и американский романтизм". Л., 1972.
- ¹⁷ *Doren, Karl Van. Lucifer from Nuntucket*. // *Century Magazine*, 1925, Aug., p. 497.
- ¹⁸ См. *Н.Н.Трубников*. Притча о Белом Ките. // *Вопросы философии*, 1989, № 1.
- ¹⁹ *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966, с. 382.
- ²⁰ Ковалев Ю.В. Герман Мелвилл и американский романтизм, с. 221.
- ²¹ Ср. тот же образ из мифа об Ионе в программном эссе Дж. Оруэлла "Во чреве Кита".
- ²² *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1953, т. 5, с. 25.
- ²³ *Matthiessen F.O.* *American Renaissance*. N.Y., 1941, p. 400.
- ²⁴ См. комментарии У.Безансона в изд.: *Herman Melville*. Clarel. N.Y., 1960.

ЭДГАР ПО

I

Писательская судьба Эдгара Аллана По (Edgar Allan Poe, 1809—1849) сложилась необычно: непонятый на родине, практически совершенно забытый вскоре после своей ранней смерти, он был оценен не у себя дома, а в Европе, и только вслед этому — тоже запоздавшему — триумфу стал привлекать заинтересованное внимание соотечественников. Впрочем, известная настороженность в отношении реальной творческой ценности созданного По сохранялась у американских критиков, причем самых авторитетных, еще долгое время, даже и в XX веке. Эдмунд Уилсон писал в 1926 г., что при объективном взгляде «лишь очень немногое из его поэзии можно будет признать действительно удавшимся, однако нет сомнений, что он первостепенно важный поэт»¹.

Парадоксальность таких суждений не лишает их определенной логики. Вот она: По — фигура первого ряда, так как раньше других американских писателей он добился за океаном не только читательской известности, а именно эстетического признания. Благодаря ему существование американской литературы перестало выглядеть проблематичным даже для скептиков. Однако эти заслуги еще не свидетельствуют о том, что По действительно был крупнейшим художником своего времени. Его европейский успех можно ведь объяснить и просто перепадами интеллектуальной моды, а дальше сказывалась устойчивость уже определившейся репутации новатора. На фоне американских художественных традиций По воспринимается иначе — как явление достаточно им далекое, неорганичное и едва ли не чужеродное.

Этот распространенный взгляд на наследие По в общем разделял и Эдмунд Уилсон. Его статья «По дома и за границей» опровергала несколько легенд, к тому времени глубоко укоренившихся в критике. Однако она лишь помогла укрепнуть и прежде высказывавшемуся мнению, что для понимания этого феномена европейский духовный и художественный контекст намного важнее и естественнее, чем литературная жизнь Филадельфии или Нью-Йорка середины XIX в. Уилсон утверждал, что истинные соответствия коллизиям, осмысленным По, как и характер его образнос-



ЭДГАР АЛЛАН ПО

Портрет работы Сэмюэля С.Осгуда. 1844.

ти, следует искать у Кольриджа, Байрона, а в дальнейшем у Бодлера и французских символистов, но не в американской литературе 30–40-х годов. На ее фоне По слишком необычен: его бескомпромиссное стремление выразить самые сокровенные человеческие переживания приводит к неизбежному и неразрешимому конфликту с пуританской этической доктриной, еще доминирующей в ту эпоху, его темы кажутся порождением большой фантазии, напоминая то о скептической рефлексии, то об унылом, граничащем с мизантропией байроновском умонастроении, которое в Америке тех лет не могло вызвать сочувственного отклика. Он оставляет впечатление экзальтированности, вызывающей неординарности, радикального несоответствия верованиям и побуждениям своей эпохи (в отзывах современников По это впечатление о нем становится преобладающим), и даже десятилетия спустя у него не находится в Америке ни продолжателей, ни настоящих литературных приверженцев.

Для Уилсона эта отдаленность По от американских традиций и от всей тогдашней интеллектуальной атмосферы на его родине была — в творческом смысле — благом. Иначе считал Ван Вик Брукс, находивший, что выдающийся талант создателя “Ворона” в полной мере не раскрылся, так как слишком много сил было израсходовано в борьбе с моральным ригоризмом и противобойствием плоским понятиям, владевшим сознанием современников поэта. Дискуссия, завязавшаяся между Уилсоном и Бруксом в 20-е годы XX в., периодически возобновлялась толкователями По и намного ближе к нашему времени. Сама идея отчужденности этого художника от американских корней оставалась, однако, аксиоматичной.)

Для нее действительно есть веские аргументы. До сего дня не выяснено, в какой мере По владел иностранными языками, однако его прекрасная осведомленность в европейской культуре того времени никем не может быть оспорена. По знал не только выдающихся английских писателей своей эпохи. Воздействие Кольриджа на его эстетические теории прослеживается без труда, как и воздействие Байрона на раннюю лирику. Однако есть основания говорить и о родственности По Шатобриану, в особенности как автору “Рене”. А общность художественных исканий американского новеллиста и поэтики, достигшей своего высшего расцвета у немецких романтиков, прежде всего у Гофмана и Тика, отмечалась еще первыми интерпретаторами его наследия.

Подобные переключки и сближения, нередко опирающиеся на фактологические свидетельства, усиливают позицию литературоведов, настаивающих на том, что и “Ворон”, и новеллы из книги “Гротески и арабески” (*Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1840) должны рассматриваться скорее как художественные факты, важ-

ные для истории романтизма в его целостности, как подтверждение универсальности идей, создавших романтическое искусство, а не как явления, существенные в контексте истории американской литературы. В ней Эдгару По отводится роль первооткрывателя эстетических концепций, не привившихся на отечественной почве, творца фантазмагорий, иной раз пугавших, но чаще оставлявших равнодушными читателей ричмондских и филаделфийских журналов, — роль одиночки, отмеченного печатью гениальности, но не создавшего ни собственной прижизненной аудитории, ни последующей художественной школы.

Европейская слава По оказалась настолько громкой и непреодолимой, что на этом фоне сдержанность, если не откровенная враждебность американских критических комментариев действительно воспринимается как некая аномалия. В 1847 г., когда По, только что переживший самый страшный удар из всех ниспосланных судьбой — смерть Вирджинии, нищенствует, бедствует и оказывается перед угрозой душевного расстройства, несколько его журнальных публикаций попадает на глаза Шарлю Бодлеру, начинающему поэту, который успел на себе испытать силу мещанского лицемерия, изуродовавшего жизнь его американского собрата. Может быть, биографические параллели помогли эффекту немедленного узнавания родственной души, однако скорее тут дала себя почувствовать близость художественных устремлений, теперь ясная каждому, кто сопоставляет первые фрагменты, предназначенные для “Цветов зла”, со стихами и рассказами По, созданными в самом конце его пути. Во всяком случае, впечатление было настолько сильным, что Бодлер принялся за перевод, все время преследуемый “смутным и странным ощущением”, словно все это когда-то было создано — но не записано — им самим в минуты таинственных озарений. Томик рассказов По, переведенных Бодлером, появляется в 1856 г. И приходит его звездный час.

Широкой популярности этот томик не принес, зато создал его автору бесспорный литературный престиж, который затем лишь упрочивался от поколения к поколению. Бодлер снабдил свое издание критическим очерком, переросшим в небольшую монографию. Здесь был набросан исключительный по выразительности портрет “человека со сверхъестественными способностями, человека с расшатанными нервами, человека, пылкая и страждущая воля которого бросает вызов всем препятствиям, человека со взглядом, острым, как меч, обращенным на предметы, значимость которых растет по мере того, как он на них смотрит”². Этот образ, конечно, явился продуктом воображения Бодлера, не больше и не меньше. Однако он надолго, если не навсегда, определил

характер преобладающих представлений о По и круг его наиболее пылких французских приверженцев.

Все они были художниками, до той или иной степени связанными с декадансом. В своем творчестве, а часто и в жизненной судьбе они воплотили мучительный перелом, который европейская культура переживала под конец девятнадцатого столетия. Через увлечение По прошли Верлен, Рембо, Малларме, Гюисманс, Вилье де Лиль-Адан, наконец, уже в наш век — Валери, который в связи с разбором “Цветов Зла” дал очень яркую характеристику американского предшественника Бодлера, важнейшего из предшественников.

Оттенки отношения к По менялись, но не слишком значительно. Еще Бодлер возвестил, что “Соединенные Штаты были для него лишь громадной тюрьмой, по которой он метался как существо, рожденное дышать в мире с более чистым воздухом” (2; с. 8). Подразумевалась даже не столько его несовместимость с американской культурой. Скорее имелся в виду выявившийся в Эдгаре По особый тип творческой личности, не находящей в окружающем пошлом мире ни сочувствия, ни внимания к собственным безысходным драмам.

Бодлер размышлял о По, однако из-под его пера выходил обобщенный образ бунтаря и скептика, вечного скитальца, снедаемого презрением к торжествующему убожеству, томимого разочарованием, безверием и неудовлетворенной жадой высказать мистически им постигнутые истины, которые могли бы изменить весь ход жизни и порядок вещей в мире. Статья Бодлера написана через несколько лет после катастрофы, какой для него, сражавшегося на парижских баррикадах летом 1848 года, явился переворот Луи Бонапарта, и она насыщена настроениями, заставившими ее автора провозгласить, что современная действительность внушает ему ужас пополам с отвращением. Но контекст, в котором создавался этот очерк, со временем утратил свою узнаваемость. А предложенный на этих страницах набросок остался в сознании нескольких поколений самой яркой характеристикой и личности, и творчества По.

На самом деле как раз точность этого очерка очень относительна, да и странно было бы ее ожидать, учитывая, что он написан поэтом, к тому же имевшим возможность опираться в своих разысканиях лишь на заведомо недостоверные сообщения первого биографа По и его душеприказчика, Р.Грисуолда (кстати, Бодлер сразу распознал, сколько сомнительного, если не прямо клеветнического в этом внешне пунктуальном, даже педантичном изложении). Бодлер шел не от фактов, скорее от собственной интуиции. Можно лишь удивляться тому, сколь многое она позволила угадать безошибочно.

Но вместе с тем созданный Бодлером портрет отличался известной пристрастностью. Ее трудно было избежать, и не оттого лишь, что сведения черпались из мемуаров Грисуолда, больше напоминающих пасквиль. Сказались причины, сделавшие это прочтение По очень субъективным. Очерк Бодлера способствовал тому, что американский писатель был канонизирован как предтеча символизма, как художник, предвосхитивший самые глубокие откровения современного искусства: Малларме писал, что По создана новаторская стиховая система, Брюсов находил, что “американский поэт является прямым предшественником и во многом учителем нашего Достоевского”³. Однако оценки Бодлера помогли и упрочению взглядов, под конец века ставших настолько распространенными, что тот же Брюсов мог как о чем-то само собой разумеющемся писать об открытом Эдгаром По “соблазне своего демона извращенности”⁴, возводя к этому истоку начало декаданса. Эти суждения отзовутся и у А. Блока: “Эдгар По — воплощенный экстаз, “планета без орбиты”, в изумрудном сиянии Люцифера, носивший в сердце безмерную остроту и сложность, страдавший глубоко и погибший трагически”⁵. А на языке расхожей журналистики рубежа веков — французской и русской, так как именно в этих культурах резонанс созданного По оказался наиболее широким, — те же представления выражались словами о “мрачном гении”, “патологической фантазии” и т.п.

Для американской репутации По такого рода толкования его наследия оказались едва ли не губительными. Чем больше укреплялось в Европе мнение о нем как выразителе настроений, отмеченных решительным разрывом с плоской обыденностью, и романтическом безоглядном бунтаре, тем большую весомость приобретали наветы Грисуолда, получавшие видимость достоверного свидетельства. Ведь Грисуолд как раз и описывал существо полубезумное при всей своей одаренности, испепеляемое преступными страстями, за которыми скрывается презрение ко всему человеческому роду, дьявольски изобретательное в своих планах глумливой мести ненавистным ему обывателям. Первая добросовестная, основанная на изучении документов биография По, созданная Дж. Ингрэмом, вышла лишь в 1886 г.⁶ До того о По знали лишь почерпнутое из пространной статьи за подписью “Людвиг”, которую Грисуолд напечатал в день похорон писателя и затем, расширив, предпослал много раз переиздававшемуся четырехтомному собранию новелл и стихов под его редакцией⁷.

Произведенная Грисуолдом подтасовка со временем была разоблачена, однако это не подорвало доверия к легенде, первоначально изложенной в некрологе, сохранившем имя “Людвига” для истории литературы. Рядовая публика, особенно американская, все так же испытывала шок, читая во вступительной статье

к сочинениям По, что этот литератор цинично переступал через моральные устои, отличался безмерным себялюбием, а свой бесспорный дар “развел в алкоголе”. Однако последняя метафора принадлежала уже не “Людвигу”, но Стефану Малларме, который в знаменитом сонете “Могила Эдгара По” (1876) обратил те же грисуолдовские измышления против толпы, глумящейся над гениальной личностью, и нисколько не позаботился о проверке сообщений душеприказчика реальными обстоятельствами жизни поэта. Горячие защитники По, начиная с Бодлера, фактически оперировали теми же мнимостями, что и очернители его памяти: менялся знак, тон, пафос, однако эта перемена вряд ли приближала к истине об Эдгаре По. И если для “Людвига” его судьба была примером саморазрушения, которым приходится оплачивать отступничество от добродетели, то для Бодлера она стала поводом, чтобы обратить свои филиппики против “стада продавцов и покупателей”, этого “безымянного чудовища”, этих плеев, готовых раздавить любую индивидуальность “в угоду своей подлой душонке или своей добродетели (не все ли равно)...” (2; с. 56).

Контекст мог быть панегирическим или клеветническим, но и в том, и в другом случае властвовали домыслы. Реальная биография По была установлена только в XX веке. И тогда появились предпосылки для объективного осмысления его творческого пути.

2

Еще в 20-е годы нынешнего века Уилсон был вынужден оперировать не фактологическими доказательствами, а отвлеченными эстетическими критериями, доказывая, что наследственный алкоголик, дегенерат и аморалист, каким изображала По тогдашняя критика, не мог бы написать ни “Лигейи”, ни “Ворона”. Вошедший в моду психоанализ отозвался на страницах многих тогдашних книг, среди которых особенно на шумела монография Мари Бонапарт, в австрийском издании (1934) снабженная предисловием самого З.Фрейда⁸. Укорененная версия, согласно которой доминирующие мотивы творчества По объясняются его некрофильскими побуждениями и рано выявившейся импотенцией, восходят к этому труду, обобщившему сделанное еще раньше американскими фрейдистами, прежде всего Дж.Крутчем. В работе, оспариваемой Уилсоном, Крутч писал, что основная эмоциональная тональность новелл По граничит с откровенным садизмом, выдавая какую-то эмоциональную травму, связанную с моральной репрессивностью эпохи. А отношения По и Вирджинии у Крутча рассматривались как законченный образец инцестуального влечения, не осуществившегося в силу физической ущербности партнера, однако оставившего обильные следы в созданном воображением поэта⁹.

Отзвуки таких концепций еще и сегодня распознаются в литературе об Эдгаре По. Однако их авторитетность очень заметно ослабела с выходом в свет в 1941 г. фундаментальной работы А.Г.Куинна, которая до настоящего времени остается канонической биографией¹⁰. Перед читателем этой объемистой книги предстал совсем не тот По, которого возносили одни и стремились дискредитировать другие, апеллируя к сложившимся мнениям, но не пытаясь восстановить события жизни художника в реальной взаимосвязи. Меж тем правда оказалась драматически захватывающей, в каком-то отношении еще более горькой, чем все те фикции, которые создавало воображение как апологетов По, так и его хулителей.

Выражая взгляды едва ли не всех европейских ценителей дарования По, Бернард Шоу с недоумением вопрошал: "Каким образом мог явиться в Америке этот тончайший из художников, истинный аристократ литературы?" И делал поспешный вывод: "Он там не жил, он там умер" (7; с. 21). Вероятно, Шоу не знал, что По происходил из семьи странствующих актеров, или не придавал этому обстоятельству надлежащего значения. Однако оно существенно, хотя и не в том смысле, что будущего поэта с младенчества окружала художественная среда. Отец его таинственным образом исчез, когда ребенку был год с небольшим, а в три года он потерял и мать, унесенную чахоткой. Но через две недели после ее смерти произошло событие, которое было бы совершенно уместно в какой-нибудь из мистических "страшных" новелл По: ричмондский театр, где она блистала, во время представления загорелся от упавшей на занавес свечи, погибло семьдесят три человека — в тот вечер зал был переполнен. О пожаре говорили много лет. Для По, вероятно, это было одно из самых ранних соприкосновений с изощренной жестокостью жизни.

Оставшись сиротой, По был взят на воспитание в семью оптового торговца табаком Джона Аллана, человека скорее расчетливого, чем добросердечного. К приемышу он год от года относился все недоверчивее и настороженнее, из не слишком заботливого опекуна превратившись под старость в гонителя.

Детство По — это закрытые лондонские пансионы (у Аллана были дела в Англии, и семья прожила там пять лет), холодные чуланчики, превращенные в дортуары, зубрежка, педанты-наставники. В новелле "Вильям Вильсон" По описал и окружавшую школьный участок высокую каменную стену, утыканную битым стеклом, и массивные ворота с приваренными железными шипами, и воскресные прогулки колонной к соседней церкви и обратно. Колдовство воображения помогло ему открыть в этих скучных воспоминаниях "бездну чувств, целый мир многообразных собы-

тий, целую вселенную различных эмоций". Однако в действительности его детство было безрадостным. Оно оказалось достойным прологом ко всему дальнейшему.

Юность началась очень рано, чуть не сразу по возвращении в Америку летом 1821 г., и началась она кружением сердца. Несколькими ранними стихотворениями По обращены к Елене. Так он называл Джейн Стенард, мать своего ричмондского одноклассника. Он боготворил эту женщину, поражающую классической строгостью черт лица, грациозностью и редкой в те времена начитанностью. Мало кто знал о трагедии, которая разыгрывалась в ее доме. Миссис Стенард страдала душевным расстройством. Она умерла в апреле 1824 г., тридцати лет отроду.

Вскоре По выпало пережить еще одно потрясение. Он тайно обручился с Сарой Эльмирой Ройстер, дочерью одного из компаньонов Аллана. Жениху шел семнадцатый год, невесте не исполнилось и четырнадцати. О помолвке узнали ее родители: была перехвачена любовная записка, разразился семейный скандал. Аллан дал понять, чтобы от него не ждали благосклонности. Юному влюбленному предпочли солидного стряпчего.

Эта история тяжело отразилась на отношениях По с его опекуном. Аллан наотрез отказался платить долги, которые По наделал в Виргинском университете. Пришлось оставить студенческую скамью. Тайком По издал свою первую книгу, крохотный сборник "Тамерлан и другие стихотворения" (*Tamerlane, and Other Poems*, 1827). Образ Эльмиры витал над этими страницами, выдававшими следы восторженного чтения Байрона, создателя "восточных" поэм. Книжка не принесла ни признания, ни денег. Положение становилось безвыходным. Спасла армия. По записался волонтером и, чтобы скрыться от кредиторов, сменил имя, — в полку его знали как Эдгара А. Перри.

Он прослужил два года и еще год провел в американской военной академии Вест-Пойнт. Время для него выдалось сравнительно благополучное. Мистифицируя биографов, По годы спустя сотворил легенду о своем бегстве в Европу с намерением добраться до Греции и, как Байрон, отдать жизнь за ее свободу. Он будто бы долго скитался из одной столицы в другую, добравшись до Петербурга, откуда ему с трудом удалось вернуться домой при содействии американского консула. Все это чистой воды выдумка, хотя и убедившая многих, особенно в России. Грисуолд изложил историю по-своему, но не отрицая факта петербургской одиссеи поэта: на беду, в русской столице с ним случился очередной загул, и дипломатам пришлось вызволять его из неприятностей. В дальнейшем выдумка долго выглядела убедительнее, чем опровергающие ее факты, и русская периодика прошлого века (а в наше время В. Катаев устами героя своего романа "Время, вперед!")

описывала невероятные приключения По в Северной Пальмире, вплоть до разговоров с Пушкиным в одном из петербургских трактиров.

На самом деле в Греции, возможно, одно время находился брат Эдгара, моряк, который мог успеть и на поля сражений, хотя турки вскоре капитулировали¹¹. А начинающему поэту вместо подвигов достались томительные армейские будни. Батарея, к которой он был приписан, стояла на острове Сэлливен у берегов Южной Каролины, потом в Виргинии. Своей живописностью и безлюдьем эти места пробуждали романтическую фантазию. Они оживут в “Золотом жуке” и “Повести Скалистых гор”.

Новой поэме, которую он в ту пору писал, было дано заглавие “Аль Аарааф”, она стала центром второго сборника (*Al Aaraaf, and Other Poems*, 1829). Согласно Корану, Аль Аарааф — преддверие рая. Свой нимб По расположил на таинственной звезде, открытой в XVI веке Тихо Браге и затем угасшей. Быть может, ему казалось, что к этому мистическому нимбу приблизилась его собственная душа.

Но если и так, иллюзия недолго держала По в своем плену. Из Вест-Пойнта его изгнали за нарушение дисциплины. Сокурсники, ценившие его эпиграммы и экспромты, собрали деньги, на которые По смог издать книгу, объединившую все самое значительное из им созданного — “Стихотворения” (*Poems*, 1831); дарители, не увидев в ней ни сатир, ни куплетов, оставили ее без внимания. Аллан, похоронивший супругу и женившийся снова, совершенно остыл к своему воспитаннику, фактически прекратив ему помогать. Несколько лет в биографии По остаются темным пятном, несмотря на все усилия литературоведов. Известны его письма опекуну, переполненные отчаянием, горькими упреками, уверениями, что байронизм им преодолен окончательно, и т.п. — Аллана ничто не могло смягчить. Важнейшее событие этой поры произошло в августе 1829 г.: в балтиморском доме Марии Клемм, своей тетки по отцу, он впервые увидел ее дочь Вирджинию. Кузине было семь лет. По сделал ее поверенной всех своих тайн, и она носила записочки даме, за которой он тогда ухаживал.

От стихов он перешел к прозе, сочинял рассказы. В 1833 г. “Рукопись, найденная в бутылке” выиграла конкурс, проводимый журналом “Сатердей визитор”. Одновременно устраивался и поэтический конкурс, на который было послано стихотворение “Коллизей”, явно превосходившее сочинения соперников, однако после дебатов решили отметить не стихотворца, а прозаика. Балтиморское жюри, конечно, не подозревало, что дискуссию о том, отдать ли предпочтение новеллам перед стихами, или наоборот, будут возобновлять много раз, когда имя По обретет мировую известность.



ВИРДЖИНИЯ, ЖЕНА ПИСАТЕЛЯ

Рисунок А.Г. Лирнеда.

Как целостный художественный феномен его наследие осознают далеко не сразу. Рассказы долго воспринимались только как журнальная беллетристика, и было распространено представление, что прозу он писал исключительно в силу необходимости заполнить материалом выпускаемые им ежемесячники и альманахи, тогда как поэзия оставалась областью вдохновения.

В действительности лучшее из созданного По в прозе точно так же рождено вдохновением, как его самые прославленные стихи, однако многое и вправду приходилось сочинять лихорадочно, наспех — ради денег. Аллан умер в марте 1834 г., не оставив По в завещании ни цента. Входивший в состав балтиморского жюри Джон Пендлтон Кеннеди помог в 1835 г. свести знакомство с Т.У.Уайтом, издателем “Сазерн литерери мессенджер”. Началась редакторская карьера По — шумная и блестящая. Руководимые им издания в мгновение ока поднимали тираж, а собственные его дела шли на поправку, но всякий раз все кончалось скандалами, разрывами и очередным безденежьем.

Среди изданий, которые редактировал По, наиболее значительным был “Грэмз мэгезин”, где он служил с июля 1839 г. При нем тираж журнала вырос едва ли не втрое, появился серьезно поставленный критический отдел, а публикации по отделу беллетристики, и прежде всего произведения самого редактора, явно превосходили обычный уровень периодики тех лет. Хотя владелец журнала Джордж Грэм фактически не вмешивался в дела, мечта о собственном издании не оставляла По, писавшего в этой связи Куперу, Готорну, Брайанту, — ему хотелось привлечь лучшие перья страны. В октябре 1845 г. По даже удалось приобрести пришедший в упадок “Бродвей джорнэл”, где он тогда печатался, и давний замысел, кажется, был близок к осуществлению. Однако уже через три месяца пришлось объявить о прекращении издания ввиду отсутствия средств.

Газеты с рассказами По рвали из рук, а когда нью-йоркская “Сан” известила о необыкновенном перелете на воздушном шаре через Атлантику и начала из номера в номер печатать “Историю с воздушным шаром”, выдавая фантазию за истинное происшествие, перед редакцией стояла толпа, нетерпеливо ожидавшая очередного выпуска, — о мистификации и не догадывались. Тем не менее единственное сравнительно полное собрание новелл “Гротески и арабески” расходилось туго и не было повторено. И оставалось править чужие безграмотные рукописи да сочинять трактат о раковинах, коммерчески более удачливый, чем любые “гротески”.

Меж тем в литературных кругах репутация По к концу 30-х годов была высокой. Но обстоятельства оставались тягостными. И особенно они усугубились после женитьбы. С трудом нашелся

свидетель, под присягой подтвердивший совершеннолетие невесты, которой не исполнилось и четырнадцати лет. Нищета преследовала неотступно, а к ней добавились заботы, причиняемые хрупким здоровьем Вирджинии и некоторыми рано выявившимися странностями ее характера.

Сохранилось свидетельство очевидца, относящееся к первому лету после свадьбы, почти тайно отпразднованной в мае 1836 г. Торопясь закончить рассказ, которого уже ждут в типографии, По сидит над рукописью за столом, заваленным бумагами и гранками, а в саду Розалия, его слабоумная сестра, и Вирджиния, жена-подросток, прыгают через веревочку и взлетают вверх-вниз на качелях¹². Прямолинейно фрейдистские толкования и биографии По, и его творчества основываются на уверенности, что его союз с Вирджинией не был браком в прямом и точном значении слова. Так считали едва ли не все современники, оставившие воспоминания о жизни четы По в Филадельфии, а затем в Нью-Йорке.

Девочка, которую По обессмертил в стихах, украшающих антологии романтической лирики — хрупкая, болезненная, схожая с сильфидой, — умерла от чахотки весной 1847 г. И в новеллах, и в стихотворениях По ее образ возникает неоднократно, хотя наивны старания отождествить с Вирджинией героинь “Мореллы” и “Лигейи” или отнести впрямую к ней лирический сюжет “Ворона”, написанного за два года до ее кончины. Можно лишь выделить мотив, несомненно, обладавший для По автобиографическим смыслом: утасаживающая женщина, которая состоит в родстве со своим возлюбленным и оттого обречена терпеть страдания и травлю, вступая в безнадежную схватку с судьбой. Эта женщина предстает чистым воплощением нематериальной субстанции, она — как бы сама душа, случайно обретающаяся в гуще унылого будничного распорядка и сталкивающаяся с убийственными установлениями, непереносимым ригоризмом, ненавистью ко всему неординарному. Ее гибель неотвратима, и эта трагедия пережита героем, авторским alter ego, как самое неоспоримое свидетельство извечной несправедливости, которая уготована истинной красоте, любви, таланту: все прекрасное в мире — обречено.

По пережил Вирджинию только на два с небольшим года. Остаток многого свидетельства о его конце. В частностях они противоречат друг другу, но сходны в главном — из них возникает образ человека, лихорадочно сжигающего себя, отчаянно цепляющегося за призрачные надежды и воюющего против всего мира с предельным ожесточением, которое предвещает скорый и трагический финал.

Не следует, однако, считать этот образ совершенно достоверным. Еще с юности Эдгару По сопутствовала репутация бунтаря, готового и даже стремящегося переступить через любые нормы и

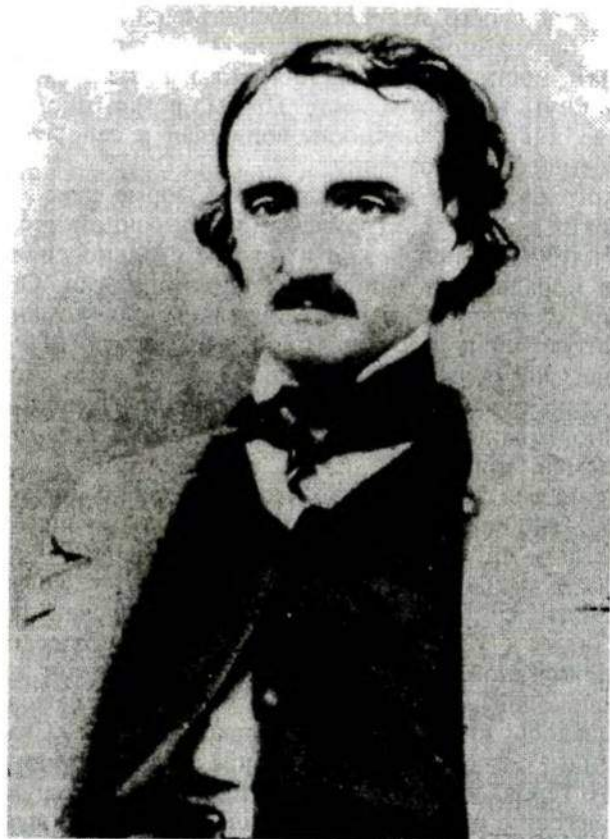
каноны во имя своего великого предназначения и бросающего толпе вызов осознанной — возвышенной, мессианской — порочностью этики, поступков, поведения. Эта репутация, конечно, не могла возникнуть на пустом месте. По был романтиком не только в творчестве, он и как личность воплощал в себе характерные черты романтического сознания.

Для такого сознания в той или иной форме неизбежен конфликт высоких духовных устремлений и невзрачной прозы повседневного бытия, как неизбежно и прямое столкновение с общепринятыми моральными заповедями и принципами. Они всегда оказываются слишком убоги, стеснительны для романтической натуры, бунтующей и требующей для себя абсолютной свободы. Тем не менее они обязательно заявляют свою власть, порождая в душе романтика бурю противоречий, коллизии мучительные и накаленные, но чаще всего завершающиеся вынужденными уступками презируемой “норме”.

Современников удивляло, как мог По, едва напечатав “Улялюм”, стихи, заполненные болью и тоской по умершей возлюбленной, умолять другую женщину занять ее место, — этой женщиной была Эльмира Ройстер, ныне вдова Шелтон, согласившаяся на брак, который, впрочем, так и не был заключен. Шокирующим выглядело и увлечение По бесталанной поэтессой Сарой Уитмен, неуместной казалась ликующая мелодия начальных строф “Колоколов”, ворвавшаяся в “царство вздохов”, когда поэту оставалось жить всего несколько месяцев. Сказывалась власть легенды, сотворенной По о самом себе. В нем видели байронического героя, преисполненного презрения к окружающему, не считающегося с обязательными этическими установлениями и готового легко переступить даже через собственные, еще недавно безусловные принципы, так как им овладел импульс, каприз, спонтанно пробудившаяся страсть.

Убедительности этой легенды способствовала покоряющая достоверность, с какой По в автобиографическом наброске рассказал о своих скитаниях по Европе, а на страницах “Повести о приключениях Артура Гордона Пима” (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1838) описал плавание в южных морях, хотя после путешествия ребенком в Англию и обратно ни разу не покидал родных берегов. Романтики часто были склонны отождествлять вымысел с правдой. Родившийся в воображении образ, которому присущ оттенок исключительности и даже демонизма, прирастал к ним, заставляя их самих в него уверовать: возвышающий обман и в самом деле был выше тьмы низких истин.

Драма последних лет жизни во многом и предопределялась несовпадением маски и сущности. Была логика поведения, навязываемая созданной Эдгаром По легендой о себе как личности, над



ЭДГАР АЛЛАН ПО.
Дагерротип. 1848.

которой не имеет власти все “человеческое, слишком человеческое”, — Ницше, кстати, прямо его упоминает, рассуждая о “великих поэтах” как “людях минуты, экзальтированных, чувственных, ребячливых, легкомысленных и взбалмошных в недоверии и в доверии”¹³. И в согласии с этой логикой По — скорее всего намеренно — совершал поступки, лишь из деликатности именовавшиеся излишествами в переписке тех, кто его любил, тогда как на самом деле происходило стремительное саморазрушение, которому сильнее всего остального способствовал усвоенный им демонизм и все так же его притягивавшая позиция бунтаря против окружающего убожества. Однако была и самая обычная житейская неустроенность, боль все углублявшегося одиночества, быстрое физическое угасание. Несколько отчаянных попыток остановить уже занесенную руку судьбы — расстроившееся сватовство, неудача с философским трактатом “*Eureka*” (Эврика, 1848), который должен был предложить не меньше как опыт новой космогонии, — лишь приблизили никого не удивившую развязку. Последним шансом для По выкарабкаться из беспросветной нужды были публичные чтения, к которым он приступил с сентября 1849 г. в Ричмонде. До сего времени не выяснено, что заставило его через месяц прервать этот цикл, отправившись в Нью-Йорк через Балтимор. Его подобрали без сознания на улице и доставили в больницу, где он умер три дня спустя.

Впоследствии, как бы наперекор инсинуациям Грисуолда, укрепилось представление об идеалисте, загубленном грубой прозаичностью своей эпохи, о мечтателе, вынужденном обитать среди филистеров и плоских утилитаристов и рядом с ними похожем на пришельца из иных миров. Этот образ По сделался самым распространенным, стимулируя целую серию биографических романов, сводящихся к схематичному тезису о великом поэте, которого не могло и не хотело принять его окружение, состоявшее из ничтожеств.

Намного глубже сумел понять эту непростую — и столь типичную для романтической эпохи — фигуру А.Блок. Он вспомнил о По в своих размышлениях о “дэндизме”, затеплившемся от байроновской искры и опалившем “крылья крылатых”. Здесь был “великий соблазн — соблазн “антимещанства”; да, оно попало ко-е-что на путошах “филантропии”, “прогрессивности”, “гуманности” и “полезностей”; но, попав ко-е-что там, оно перекинулось за недозволенную черту”¹⁴.

К Эдгару По последнее замечание применимо в значительно меньшей степени, чем, например, к названному рядом Уайльду. Да и в целом статья Блока “Русские дэнди” толкует о явлении, которое могло притязать лишь на отдаленное сходство с мироучествованием, воплотившимся в творчестве американского писате-

ля. И все же Блок уловил черту, существенную для верного постижения той духовной настроенности, которая вызвала к жизни яркую личность По, и той судьбы, которая ему была уготована.

Истина требует, однако, добавить, что в тогдашних американских условиях, в пуритански ригористичной и гнетуще меркантильной среде, окружавшей поэта, сам этот романтический “соблазн” приобрел характер действительно радикального вызова, оборачиваясь драмой, неподдельной и глубокой.

Во всем, что создано По, эта драма оставила свой ясный след.

3

Как журналист и издатель По откликался на многие примечательные литературные явления своего времени, и в итоге составилось несколько объемистых томов, которые заполнены критическими отзывами, заметками, а также пространными эссе, объясняющими его собственные художественные принципы. Эстетическая саморефлексия особенно привлекала у Эдгара По его французских приверженцев. Малларме восхищался строгой аналитичностью, присущей творчеству По и резко его отделяющей от несостоятельной, на взгляд французского поэта, романтической веры в спонтанную гениальность, неконтролируемое вдохновение и т.п. Валери в статье о “Цветах Зла” пространно излагает основные идеи американского предшественника, касающиеся сущности поэтического творчества и характера творческого акта, называя эти мысли “главным двигателем изменения идей и искусства Бодлера”¹⁵, а тем самым и всей современной поэзии.

Возможно, он несколько преувеличивал их значение, однако не приходится сомневаться в том, что собственная эстетическая концепция у Эдгара По действительно была и что ей присуще большое своеобразие. Валери определил эту оригинальность как соединение “некой математики и некой мистики”, составляющее сущность доктрины По, которая преследует задачу выявить “естество” поэзии, чтобы “изучить его, так сказать, в чистом виде” (15; с. 448). С точки зрения Валери, предложенная По концепция исключительно важна тем, что выводит за сферу поэтического “все высказывания, для которых достаточным проводником могла бы служить проза”, воздвигает прочный барьер, разделяющий поэзию, с одной стороны, историю, науку и мораль — с другой, отвергает “ересь дидактизма” и культу стихийности противопоставляет идею выношенного, осознанного мастерства.

Пафос аналитичности и математически точного расчета, который помогает добиться необходимых художественных эффектов, был утвержден в эссе “Поэтический принцип” (1848, опубл. 1850), действительно программном для американского писателя. Ясно, в силу каких причин именно эти стороны его эстетической

доктрины привлекли к себе такое внимание французских восприимчивиков. Бодлер и поэты его ориентации решительно отвергли “декламирующую личность”, ценя в поэтическом искусстве совсем другое: не патетику, а выверенность художественных ходов, не пышность, а строгое единство образного ряда, магию, соединяемую с алгеброй. В этом смысле По на самом деле был их предтечей и не случайно оценивался ими как антагонист романтизма, каким его в дальнейшем считал и Брюсов. Следуя высказыванию Валери о Бодлере, которое можно распространить и на эту интерпретацию Эдгара По, он, в сущности, был классиком, т.е. приверженцем “интеллектуальных наслаждений без примесей”, хотя и “романтиком по вкусам”.

Но такое толкование эстетических взглядов По никак нельзя назвать всеобъемлющим. Оно, скорее, предопределено особенностями и потребностями воспринимающей его идеи французской поэтической культуры, а впоследствии — эстетикой символизма, переосмыслившей многие положения романтической теории искусства. В контексте американской литературы 30–40-х годов XIX в. эстетика По выступает как характерное явление романтизма. Она во многом и сформировалась под воздействием уже заявивших о себе романтических художественных идей, которые начинающий По достаточно полно освоил и отчасти перенял, — прежде всего идей Кольриджа.

Непосредственно к эстетике Кольриджа, хотя и осмысленной полемически, восходит фундаментально важное для По истолкование фантазии как способности находить новые соединения привычных элементов, и воображения, открывающего художнику мир красоты, который включает в себя и возвышенное. Кольридж хотя бы отчасти подсказал и отстаиваемый По принцип единства, или же “тотальности”, художественного эффекта произведения и такой композиции (По предпочитал слово “plot”, которое можно передать как “лирический сюжет”), когда “нельзя переставить абсолютно ничего, тем самым не разрушив всей постройки”. Наконец, и восхищавшая Малларме идея “вдохновенной математики”, какой надлежит быть поэзии, могла быть почерпнута из “Biographia Literaria” (Литературной биографии), где в этой связи сказано: “Поэзия самых возвышенно-гармоничных, равно как и самых страстно-беспорядочных од заключает в себе определенную логику, не менее строгую, чем логика науки; ее труднее постичь, ибо она менее заметна, сложна и зависима от множества неуловимых, мимолетных причин”¹⁶.

Основательное знакомство По с эстетическими сочинениями Кольриджа доказывается фактографически — впоследствии он признавал это и сам, в то же время решительно и справедливо отвергая обвинения в плагиате, адресуемые ему критиками,

усмотревшими слишком близкое сходство "Ворона" со "Сказанием о старом Мореходе". Насколько хорошо знал По теоретические работы Шлегелей, остается предметом гаданий, но, если он и не читал эти сочинения в оригинале, основные мысли, изложенные в них, ко времени его литературного дебюта приобрели такую известность, что неведение со стороны По исключается. Отзвуки идей, защищавшихся А. Шлегелем, достаточно часты уже и у начинающего По — журналиста и рецензента.

Он быстро снискал себе прозвище "критика с томагавком", которым был обязан нескольким своим разгромным статьям. Имена литераторов, ставших его жертвами, теперь забыты, однако примечателен сам характер претензий По к их беллетристике в исторических декорациях или стихотворным эпическим картинам, выполненным с оглядкой на классицистскую нормативность. По жестоко высмеивает ходульность сюжетных ходов, противояственность изображаемых психологических состояний, страсть к надрывным кульминациям, блеклость и неубедительность композиции, — словом, литературность, не имеющую ничего общего с художественной правдой, как она им понималась. В представлении По, правда неотделима от красоты. Настоящее искусство — это "красота, создаваемая единством, тотальностью, истиной"¹⁷.

Все эти понятия обладают в его словаре особой семантикой. Единство подразумевает безукоризненную согласованность всех элементов произведения, его "стиль", "тон", то, что всего точнее было бы назвать гармоничным художественным решением. По был убежден, что даже незначительные, однако стилистически чужеродные элементы — ритмические нарушения в стихах, если это следствие недосмотра или неумелости, чрезмерное пристрастие к однотипным приемам в прозе — разрушают целостность впечатления, а ею и определяется значительность, состоятельность, объективная ценность произведений. Важна интенсивность и однородность психологического воздействия на читателя — это и называется на языке По "тотальностью" как необходимым предусловием эстетического свершения. Художественная истина предполагает присутствие красоты, причем это должно быть не повторение уже известных сочетаний, а что-то отмеченное неоспоримой новизной: сущность поэзии, которая в этом контексте выступает как синоним искусства, снова и снова характеризуется словами "оригинальность", "изобретение", "воображение", пока не будет найдена знаменитая формула: "созидание красоты посредством ритма"¹⁸.

Формула появляется в эссе "Поэтический принцип", на исходе жизненного и творческого пути, однако, в сущности, аналогичные идеи обнаруживаются и на страницах критических статей,

написанных полутора десятилетиями ранее. Оппоненты, которые нашлись у По сразу же, как только он обратился к критике, обвиняли его в пристрастности, преувеличенном внимании, которое уделяется стилистическим достоинствам или промахам рецензируемого автора, наконец, в германофильстве — имелась в виду близость выдвинутых им критериев эстетике немецкого романтизма. Все эти выпады По было не так просто парировать, ведь они опираются на определенную аргументацию. Как критик он действительно бывал пристрастен, — например, к Ирвингу, которого хвалил только за наспех написанную “Асторипо”, словно не заметив несравненно более значительной “Альгамбры”, и к Куперу, остававшемуся, в его глазах, всего лишь умелым сочинителем легковесной беллетристики, в которой он первый мастер. Впрочем, По бывал пристрастен и в пренебрежительных, и в комплиментарных отзывах, которыми он удостоивал произведения соотечественников. Вряд ли для него оставалось тайной истинное художественное качество романа Кеннеди “Робинсон-Подкова” или сочинений Кэтрин М. Седжуик, однако он их поддержал, видимо, стараясь, поднять престиж отечественной литературы. Как и другие писатели того времени, По размышлял о культурной независимости, которую предстояло завоевать Америке, хотя, касаясь этой темы, удерживался от патетики, водившей пером Эмерсона и Мелвилла.

Имели некоторое основание и упрёки в том, что для По эстетическое совершенство самоценно. Уже при жизни его не раз обвиняли в эстетизме, а затем такого рода выпады в его адрес стали самыми распространенными. Через столетие с лишним после смерти По Ричард Уилбер доказывал, что для него никогда не был особенно важным “смысл” стихотворений, так как настоящую значимость представлял лишь их “эффект”. Собственное поэтическое творчество он воспринимал как разновидность магического заклинания, месмерических внушений — недаром вся эта область так его интересовала, когда он обращался к прозе. Отсюда Уилбер делает вывод, что прорыв к высшей красоте, который По считал истинным призванием искусства, осуществлялся у него при помощи активизации полуосознанных или бессознательных путей восприятия. Это достигалось за счет особенно изощренной эвфонии, тщательно продуманных модулирующих ритма, интонационных ударений, т.е. за счет виртуозной техники стиха. Естественно, что и в критических разборах По уделял непропорционально большое внимание этой стороне дела¹⁹.

Взглядом поэта Уилбер распознал действительно характерные особенности таких стихотворений, как “Улялюм” и “Колокола”, хотя придал слишком обобщенный смысл своим наблюдениям. Современники По судили о тех же чертах его художественного и

критического дарования намного более прямолинейно. Для них По представлял уже оформившееся нездоровое явление, которое впоследствии будет названо формализмом. Повод для таких нападок дали прежде всего его выступления против Лонгфелло, который стремительно завоевывал реноме национального классика. В глазах По, это был всего лишь робкий ученик Теннисона, если не хуже — плагиатор, присвоивший себе чужие лавры. Мало того, Лонгфелло насадил на американском Парнасе собственную клику, которая и позаботилась о том, чтобы создать ему имя бесспорно самого выдающегося стихотворца. Лонгфелло, в интерпретации По, непозволительно смешивает поэзию и драму, создавая нежизнеспособный симбиоз в своем “Испанском студенте”. С Лонгфелло в американскую поэзию проникает дух раболепия перед британской музой и, хуже того — та “ересь дидактизма”, которой По смолоду объявил беспощадную войну²⁰.

В его неприязни к Лонгфелло подозревали что-то маниакальное, и действительно, отношения двух поэтов приняли невозможный характер, вплоть до взаимных обвинений в литературном воровстве. Однако антагонизм объяснялся прежде всего слишком глубоким несходством их эстетических взглядов и занятой ими литературной позиции. Правда, задумывая собственный журнал, По предполагал и участие в нем Лонгфелло как очень представительной фигуры. Тем не менее творческие принципы этого поэта остались для него неприемлемыми.

Отличаясь явной тенденциозностью, обличительные разборы По многое говорили о его собственных художественных убеждениях. Лонгфелло для него воплощал дух морализаторства, несовместимый с искусством, — по той же причине им будут отвергнуты стихи Эмерсона, а затем Уиттьера. У Лонгфелло он не находил “дразнящей неопределенности смысла ради создания определенно смутного, а следовательно, потустороннего эффекта” (18; с. 156), а в заметке о Теннисоне умение добиться такого эффекта названо приметой поэтического гения. Наконец, По возмущала небрежность в отделке стихотворений, однообразие, неизобретательность. Все это, на его взгляд, делало смехотворными разговоры о гении Лонгфелло.

До фельетонов и пародий дело не дошло, если не считать крайне резкого отзыва По о составленной Лонгфелло антологии “Находка” (1844). Но до конца сохранился непримиримый тон отзывов о поэте, “из всех американцев отмеченном самым несомненным талантом, который губит пристрастие к подражанию”. В этой непримиримости была своя логика: споря с Лонгфелло, По формулировал существенно иной взгляд на искусство. Складывалась эстетика, действительно не сводимая к романтической кон-

цепции, как ее представляли себе читатели “Ночных мыслей” и “Евангелины”.

Эту новую эстетику имели в виду, называя По пропагандистом немецких учений, плохо прививающихся за океаном. Еще при жизни По возникло и окрепло сомнение в том, что созданное им отмечено национальной характерностью, и в дальнейшем очень часто его наследие называли чужеродным американской художественной традиции. Основания для такой трактовки предоставила прежде всего та доктрина, которую По изложил в своих программных статьях, касающихся сущности и назначения поэзии: “Философия творчества” (“Philosophy of Composition”, 1846) и “Поэтический принцип”. В Европе они произвели намного более глубокое впечатление, чем на родине автора. Известен, например, отзыв Мориса Равеля: “Самое тонкое истолкование сути творческого акта, во всяком случае, оказавшее наибольшее воздействие на меня самого, я нашел в эссе По, объясняющего, как он написал свое знаменитое стихотворение”²¹. Такие комментарии, становясь известными в Америке, только усугубляли подозрения, что По сочинял свои эстетические трактаты с единственной целью перенести на родную почву чужеземные веяния. Оригинальность его взглядов в Америке не сумели оценить вплоть до XX в.

В действительности же точки соприкосновения с эстетикой немецкого романтизма в его критических статьях и эссе, представлявших собой разновидность автокомментария, не так уж многочисленны. К концепции А.Шлегеля, утверждавшего, что о поэзии необходимо судить прежде всего как о созидании прекрасного, а лишь затем оценивать ее интеллектуальное, нравственное и любое иное внеэстетическое значение, может быть возведена дефиниция, предложенная По: “созидание прекрасного посредством ритма”. Однако эта мысль развита им до гораздо более радикальных выводов: “Ее взаимоотношения с интеллектом и совестью, — пишет он, — имеют лишь второстепенное значение. С долгом или истиной она соприкасается лишь случайно” (18; с. 139).

Вывранный из контекста, этот абзац предоставлял аргументы критикам, обвинявшим По в пренебрежении духовной и этической природой искусства. На самом деле он направлен не против интеллектуальной насыщенности художественного текста, как и не против его моральной значительности, а против подмены искусства чистым умозрением. В той же статье “Поэтический принцип” признается, что стихотворение может содержать “предписания долга” и “уроки истины”, однако ни то, ни другое не должно составлять основной цели поэзии: “Истинный художник всегда сумеет приглушить их и сделать подчиненными тому прекрасному, что образует атмосферу стихов” (18; с. 139). И о том же самом

По говорит в своих критических отзывах, поводом для которых послужили "Лавка древностей" Диккенса — с ним По встречался в Филадельфии весной 1842 г., — а также "Унди́на" де ля Мотт Фуке: нравственное содержание должно быть выражено в произведении имплицитно, недопустимо пренебрегать принципами художественного единства и тотальности ради откровенной проповеди, а утилитарный подход к искусству губителен для него.

Полемический адрес таких высказываний несложно установить: объектом полемики был прежде всего Эмерсон, односторонне, хотя и небеспочвенно истолкованный как адепт утилитарно осознаваемой полезности искусства. Французские продолгатели, начиная с Бодлера, постоянными отсылками к По стремились подкрепить суждения в том роде, что у поэзии нет цели вне ее самой, хотя эта мысль, разумеется, исходно не принадлежит американскому писателю. Она высказывалась независимо от него художниками, творчески очень от него далекими, например, Пушкиным, писавшим Жуковскому в связи со своей поэмой: "Ты спрашиваешь, какая цель у "Цыганов"? вот на! Цель поэзии — поэзия — как говорит Дельвиг (если не украл этого). Думы Рылеева и целят, а все невпопад"²².

Эдгар По формулировал, в сущности, ту же самую мысль, зорким глазом лучшего литературного критика своей эпохи различая, насколько "невпопад" целили патетические стихи того же Лонгфелло с обличениями рабства, — они раз за разом оказывались не в ладу с требованиями эстетической гармонии и с художественностью, подмененной декларациями пламенного либерализма. Полемика не обходилась без крайностей и передержек. Но в статьях По говорилось не о том, что художник свободен от каких бы то ни было обязательств перед действительностью. Говорилось лишь о том, что он должен остаться художником, а не сделаться проповедником с умением рифмовать.

Поэзию делает искусством, как он считал, музыка, сочетающаяся с нешаблонной мыслью. Если это сочетание органично, поэту открывается дар предвидения, и его стихи убеждают самой красотой, самой гармонией, так что уже нет нужды доказывать мысль рассудочными выкладками. Аффектация, на взгляд По, столь же пагубна для самого глубокого творческого замысла, как неспособность воплотить его в категориях неподдельно эстетического характера. Выпады По против Эмерсона и Уиттьера не должны шокировать своей непримиримостью и желчностью: он защищал не идею бесстрастного формального совершенства, а главное в самой поэзии, как он ее себе представлял, — способность проникнуть за горизонт логического мышления, обретаемую лишь при условии, что создание искусства безупречно.

Тогда в произведении появляется элемент прекрасного, осознаваемого как высшая истина, и оно приобретает оттенок идеальности. Истину По, как прежде А.Шлегель, истолковывал в первую очередь в эстетических категориях, обосновывая необходимость недоговоренности, суггестивности, загадочности, которая должна отличать действительно выдающееся свершение искусства. Впоследствии символизм придаст этой категории фундаментальное философское значение, но для По, первым ее разработавшего, суггестивность — прежде всего качество действительно безукоризненной композиции и такое же убедительное свидетельство гениальности, как дар изобретения, которое предполагает новизну сочетаний известных элементов, и тотальность психологического воздействия, оказываемого произведением.

Сочетание этих трех важнейших компонентов, согласно По, должно отличать искусство в его высших проявлениях. Он находил несостоятельной “мысль о несовместимости гения с мастерством” и верил, что не менее чем на две трети стихосложение принадлежит к области математики. Однако прикосновение к высшей красоте, о котором неоднократно он говорит как об истинном деле поэта, в этой системе идей всегда выступает мистическим актом, когда все решается интуицией, а не логикой движения к намеченной цели, и “словесное воплощение... неуловимых грез” (18; с. 163) оказывается доступным лишь тем, кто наделен воистину дерзким воображением. Странный симбиоз, при котором точность расчета оказывается для поэта такой же необходимостью, как смелость озарения, уже не считающегося с математикой, — такой была эстетическая концепция По, не принятая да едва ли и понятая современниками, но оказавшая на редкость плодотворное воздействие на искусство по мере движения поэзии к символизму и постсимволистскому периоду. Даже очевидная противоречивость этого толкования, настаивающего на соприсутствии разнородных начал, без чего невозможно настоящее творческое совершение, не тормозила, а напротив, стимулировала поэтические искания, увенчавшиеся переворотом, начало которого положили “Цветы Зла”.

4

Как критик По нередко иллюстрировал свои выводы примерами из собственной лирики. “Философия творчества” объясняет, как было создано знаменитое стихотворение “Ворон”. Это делается с редкой логичностью и убедительностью, недаром эссе По так восхитило Равеля. Он не заподозрил здесь мистификации, как позднейшие толкователи, поверив, что и вправду стихи складывались “ступень за ступенью... с точностью и жесткой последовательностью, с какой решают математические задачи” (18; с. 112).



ПОРТРЕТ ВИРДЖИНИИ

Рисунок Эдгара Аллана По.

Весь лирический сюжет был продуман до самого конца, прежде чем была найдена первая строка.

Был точно определен и строго выдержан объем, так как По придавал количеству строк особое значение, отказывая в праве на существование большим поэмам, в которых, как ему казалось, невозможно добиться единства и интенсивности впечатления. Затем была создана фабульная канва: улетающий от хозяина ворон среди ночи пытается проникнуть в окно, где горит свет, — и придуманы правдоподобные обстоятельства: хозяина этой комнаты гнетут мысли о недавно умершей возлюбленной, явление ворона среди ночи приобретает для него провиденциальный смысл, тем более что птица все время повторяет зловеще звучащее слово, пусть она лишь механически его затвердила, а психологические оттенки появляются самопроизвольно. Слово, повторяемое птицей, стало рефреном, и тем самым была решена проблема интонации, которой надлежит быть печальной, учитывая характер лирического сюжета. Сочетая “изобретательность” со способностью “тщательно и настойчиво отвергать нежелаемое”, По отыскал нужную музыкальную тональность, продумал ассоциативные связи, определил и неукоснительно выдержал ритмический рисунок.

Стихотворение, потрясшее столько читателей, которые, не обращая внимания на даты, считали его плачем по Вирджинии, хотя ей оставалось два года жизни, анатомируется, словно производят разборку часового механизма. Разработанный им мотив По старается ограничить пределами реального или, во всяком случае, объяснимого, добиваясь убедительности до того бесспорной, что странным противоречием самому себе выглядит заключительный абзац того же эссе: там сказано, что для настоящего успеха в поэзии требуются “во-первых, известная сложность или, вернее, известная тонкость; и, во-вторых, известная доля намека, некое подводное течение смысла, пусть неясное” (18; с. 121). Все объяснено, однако главное в стихотворении, его сокровенное значение определяется именно неясностью, недоговоренностью, тем мистическим озарением, которое, согласно По, должно прочно срастись с “математикой”, позволяющей безошибочно рассчитывать частные эффекты.

Зная о страсти По ко всевозможным розыгрышам, легко счесть “Философию творчества” такой же насмешкой над доверчивой публикой, как рассказ о петербургских приключениях или историю с перелетом через океан на воздушном шаре. Однако на страницах эссе, описывающего сотворение “Ворона”, По далек от иронии над читателем, не осведомленным в тайнах ремесла. Он лишь посвящает публику в законы своего искусства, органично соединившего интуицию и строгую логику.

Бодлер, который первым ощутил истинное своеобразие этой поэтики, справедливо отмечал, что интуиции принадлежит в ней примерно та же роль, которую другие романтики отводили воображению. Однако, согласно взглядам По, воображение отнюдь не противостоит и не мешает интеллектуальному постижению природы вещей: просто область его действия начинается там, где рациональность бессильна. Оно “вне всяких философских систем постигает раньше всего внутренние и тайные соотношения между вещами, соответствия и аналогии”. Логический анализ может предшествовать работе воображения, может ее сопровождать, однако неспособен стать его заменой. Точно так же бесплодно и воображение, порывающее с логикой, интеллектуальностью, последовательностью. Стихи рождаются в минуты экстаза, предельного напряжения чувств, дарующего необъяснимое ясновидение, однако для По творчество не сводится к записи этих видений, словно бы не контролируемых интеллектом. Напротив, контроль, упорядочивание, даже известная схематичность, под которой подразумевается строго выдержанное композиционное решение, с необходимостью входят в творческий акт.

Обо всем этом По размышляет в “Письме к Б.”, в качестве авторского предисловия открывающем его сборник 1831 г. Адресат письма так и не был установлен, вероятно, его реально не существовало. Высказанные на этих страницах мысли По вынашивал с юности и остался им верен до конца своего пути.

Уже в раннем манифесте некоторая неясность, доля неопределенности, гармония, возникающая как бы независимо от логических построений, названы естественными свойствами настоящей поэзии, а ее определяющим достоинством признается музыкальность. Попутно отвергнуты представления о поэзии как разновидности философии, вкладывается ли в это понятие сугубо интеллектуальный смысл, как у Аристотеля, или, как у Вордсворта, ему придается нескрываяемо дидактический оттенок. Для По смысл стихов в том, чтобы доставить удовольствие. От этого тезиса еще далеко до позднейшего заявления, что истинным делом поэзии является прорыв в область красоты, однако уже в юношеской декларации По заявлена идея, к которой он много раз возвращался, стараясь определить сущность поэзии: она представляет собой музыку в сочетании с мыслью.

Лучшие стихотворения книги 1831 года подтверждали выношенность такого понимания поэтического искусства. Книга включала несколько шедевров — “К Елене”, “Израфил” — и воспроизводилась практически целиком в следующем, как оказалось, последнем прижизненном сборнике По, “Ворон” (*The Raven*, 1845). Сюда вошли и разбросанные по периодике стихи, которые публиковались на протяжении 30-х годов, хотя с большими пере-

рывами: деятельность журналиста, работа над новеллами занимали все время без остатка. Недолгий всплеск поэтической активности выпал на заключительные годы жизни, когда вслед “Ворону”, были написаны “Улялюм”, “Эльдорадо”, “Колокола”, “Аннабель Ли”. Основной свод стихотворного наследия По невелик: около семидесяти композиций, от пространного “Тамерлана”, представляющего собой наиболее законченный образец байронической поэмы из всех созданных в Америке, до нескольких восьмистрочных миниатюр, иногда предназначавшихся в качестве заставок и эпиграфов к рассказам.

Хотя прозе По отдавал намного больше сил, стихи, в особенности такие хрестоматийные, как “Город среди моря”, “Линор”, “Евлалия”, не говоря уже о “Вороне”, в наибольшей степени способствовали его европейскому признанию, подразумевая художественные круги, близкие к символизму, — и тем самым принесли ему мировую славу. На родине отношение к его поэтическому творчеству всегда было намного более сдержанным: в этом смысле мало что изменили даже восторженные отзывы европейцев, заставившие соотечественников всерьез перечитывать полузабытого автора. Все так же считалось, что стихи По всего лишь демонстрируют выучку без вдохновения и, оставаясь бессодержательными, могут привлечь только устойчивыми эффектами яркой звукописи, запоминающейся цветовой гаммой, нагнетанием мрачных настроений и т.п. Очень последовательно это мнение отстаивал, в частности, один из столпов “новой критики” А.Уинтерс, подкреплявший свои оценки цитатами из Т.С.Элиота, для которого По был интересен лишь как теоретик стиха, и язвительным комментарием О.Хаксли, находившего эти строки “нестерпимо мелодичными” даже в тех немногих случаях, когда им удается подняться над “густо их окрашивающей вульгарностью”²³.

Мнение Р.Уилбера, говорившего о самоценности “эффекта” даже в лучших стихотворениях По, характерно для преобладающего американского восприятия этого поэтического мира. Очень во многом оно было предопределено особой устойчивостью представлений об обязательных дидактических функциях поэзии, которая должна обладать легко узнаваемой серьезностью содержания, — пуританская традиция, доминировавшая в американской духовной жизни два столетия, придала этим положениям нормативный характер. Оттого стихи По должны были раздражать своей как бы нарочитой изощренностью композиционного и музыкального решения, чрезмерной заботой о безупречности рифм, богатством интонационных оттенков. Все это казалось самоценным, выдавая явное пренебрежение учительным назначением литературы. Джеймс Рассел Лоуэлл, возможно, уязвленный довольно скептическими отзывами По о его стихах, писал, прочтя “Воро-

на": автор схож с каменотесом, превосходно обработавшим груды плит, которые, однако, так и остались валяться на площадке, не образовав хотя бы постамент для будущего памятника. Для Лоуэлла, чья статья-манифест "Предназначение поэта" твердо отстаивала мысль о долге художников содействовать всему истинному и благородному, было естественно не увидеть в стихах По ничего, кроме пиротехнических фокусов. В дальнейшем позитивистски ориентированная критика придала такого рода суждениям характер аксиоматичности.

При этом подходе естественно признать наиболее значительным из стихотворных произведений По "Тамерлана", так как в этой поэме, написанной еще не окрепшей рукой, несомненно присутствует значительная тема, пусть своим характером она обязана восторженному чтению Байрона. Читатель обнаруживал целый сгусток явственно байронических мотивов: трагическое разочарование в жизни, герой-титан, вступающий в противоборство с миром, роковая любовь, обманутая доверчивость, появляющийся в кульминационные моменты восточный колорит. Переиздавая поэму, По сократил ее вдвое, стремился скрыть следы слишком явной имитации, однако так и не смог преодолеть духа подражательности.

Но уже в следующем своем большом произведении, "Аль Аарааф", он сделал заметный шаг в направлении творческой самостоятельности. Предчувствуя, что поэма будет встречена с недоумением, автор сопровождал ее вступительной заметкой, объясняющей, что заглавие взято из арабской мифологии, в которой оно означает чистилище: попавшие туда не обретают бессмертия, но им дарована еще одна жизнь, исполненная наслаждения, за которым приходит смерть. Несколько описаний цветов и дворцов планеты, где расположен этот нимб, монолог ее владычицы Несэйс, диалог лирических протагонистов, выступающих под условными именами Анджело и Янтэ, — все это составляет контур сюжета, столь же размытого, как в философской поэме Шелли "Эпипсихидион", являющейся наиболее близким соответствием "Аль Аараафа".

Поэма представляла собой эксперимент, впоследствии не имевший существенных отзвучев, так как он оказался в целом неудачным: отсутствовала сколько-нибудь ясно выраженная основная мысль, не удалось найти и метафорических ходов, которые придали бы убедительность слишком умозрительной концепции, положенной в основу этого произведения. Оно, однако, примечательно как попытка целиком довериться воображению, создав поэтическую реальность, существующую по собственным законам, сколь бы условными они ни были, порождая неясность на грани герметизма: недаром все переводы "Аль Аараафа", даже

если это были откровенные подстрочники, как у К. Бальмонта, увенчивались невнятицей. В творческом становлении По неудачный "Аль Аарааф", однако, важен как открытая декларация приверженности романтизму, наделившему воображение безграничными правами. О романтических верованиях По еще яснее сказал сонет "К науке", справедливо считающийся своего рода прологом, вводящим в мир поэмы. Это одно из самых непримиримых и вызывающих ниспровержений ложного могущества интеллекта, когда он мертвит усилия воображения. Им лишь дискредитируются откровения, которые явлены поэтическому гению, а ведь они всегда существенно важнее "истин мрачных". Однако человек остается в плену этих истин, и ему не дано довериться грезам, уносящим далеко от "тусклой реальности".

Впоследствии По выступил как раз в качестве писателя, необыкновенно высоко ценившего аналитические способности интеллекта, и сам разработал умозрительную космогонию в "Эврике". Но и "Эврика", и предшествующие ей новеллы о гениальном аналитике Огюсте Дюпене относятся к тому времени, когда творчество По на самом деле стало приобретать черты, давшие основание его французским интерпретаторам говорить о преодолении романтизма в его наиболее расхожих, быстро себя исчерпавших версиях. "Аль Аарааф" и предшествующий ему сонет написаны пером образцового романтика, апологета воображения, не признающего сдерживающих и контролирующих начал, и антагониста интеллекта, власть которого вызывает лишь ассоциации с плоской рассудочностью, воспарившей на крыльях стервятника.

Все, однако, меняется, когда из-под пера По выходят пять строф, озаглавленных "Город среди моря" и указавших его истинную поэтическую тему, которая сделалась неотступной, определив глубокую оригинальность всего его художественного мышления. Стихи, написанные в 1831 г., строго говоря, должны были бы открывать любой том, представляющий зрелое поэтическое творчество их автора:

Там, на закате, в тьме туманной
Я вижу, вижу город странный,
Где Смерть чертог воздвигла свой...

(перев. Н. Вольпин)

Не прекращавшиеся долгое время попытки биографическими обстоятельствами объяснить всевластие мотива Смерти в поэтическом мире американского романтика не принесли сколько-нибудь убедительного результата. Тот же "Город среди моря", с его образом могил, что "разверсты вровень с гладью стылой", и башни, с которой "смотрит смерть сама", ни по времени написания, ни по характеру образности, отмеченной явным преоблада-

нием иносказательного начала, невозможно отнести к памяти Джейн Стенард, первой возлюбленной По, или связать с какими-то другими потрясениями в его жизни. Обычная ошибка в восприятии "Ворона" явилась следствием такого рода прямолинейного отождествления фактов творчества с событиями в жизни поэта, которые даже начинают выглядеть неким реальным комментарием к стихам.

Однако эта аберрация не могла бы возникнуть самопроизвольно. Повод для нее давала неотступность и обостренность переживания Смерти, бросающаяся в глаза читателям стихотворений По. Невольно принимались отыскивать биографические параллели.

В действительности эти аналогии справедливы лишь применительно к нескольким стихотворениям: "Улялюм", "Аннабель Ли", а также помеченным 1831 г., но впоследствии переработанным стансам "К Елене" — имя, за которым скрывается Джейн Стенард. Образ города мертвых, который лежит на морском дне, диалог между женихом, потерявшим невесту, и его утешителями ("Линор"), описание грустного спектакля жизни, в котором героем выступает Червь-победитель, лилия над безымянной могилой ("Долина тревоги"), ламентации, заполняющие строфы "Спящей", — все эти метафоры и мотивы невозможно истолковать, отталкиваясь от установленных фактов биографии По. Исследователи обнаружили, что тема Смерти является доминирующей не менее чем в каждом третьем из написанных им стихотворений, а в других она соотносится с темой утраченной любви. Как ни относительна ценность таких подсчетов, все же они заставляют признать, что Смерть действительно была главным поэтическим сюжетом, особенно в стихах, созданных после книги 1831 г.

Они, однако, едва ли могут быть восприняты только как скорбная лирика, за которой, кроме боли личных утрат, стоит еще и обычная в романтическом искусстве "мировая тоска", горькое переживание убожества и порочности жизнеустройства. У Эдгара По гораздо сильнее выражен тот ужас перед неотвратимостью физического исчезновения, который окажется созвучен скорее не умонастроению его времени, а эпохе, возвестившей о смерти Бога и покончившей с романтическими устремлениями к трансцендентному, сверхреальному, непостижимому. По воспринимал Смерть как константу существования, и его стихи выразили трагическое чувство постоянной зависимости живых от потустороннего мира, где

небо спящую хранит,
И сновиденья вечно длит
На ложе, прежнего печальней,
В иной и столь священной спальней.

(перев. А.Эппеля)

Эта зависимость от Смерти переживается напряженно, порою даже экстатически. Однако истинное своеобразие стихотворений По определяется не такого рода устойчивостью мотива угасания и конца — для романтиков с их неослабным вниманием к сокровенному в человеке этот поэтический мотив был всегда одним из важнейших. Необычность По — скорее в осознании Смерти как все время ощущаемой спутницы будничной жизни и в уникальном сочетании эмоционального экстаза со строгой точностью деталей, математической выверенностью композиции. Убеденный, что в искусстве все решает “необычное комбинирование обычных вещей”, По стремился обнаружить странное в обыденном, и странное у него нередко приобретало оттенок мистического, однако прокламируемый им “мистический смысл”, в сущности, враждебен любым проявлениям иррациональности. Тот же “Город среди моря” — стихотворение, варьирующее мотив наказания Содома и Гоморры, — быть может, всего более примечательно обилием реалий, которые никак не назвать эзотерическими, однако соединение этих реалий действительно уникально, и возникает символ, по содержательности и величественности сопоставимый с библейским прообразом. “Долина тревоги”, “Линор”, “Спящая” — все это образцы новаторского сочетания привычных вещей.

Верность “привычному” и превратила По в непримиримого противника аллегории — художественного мышления, которое он считал совершенно неприемлемым, чтобы выразить озарения и катастрофы романтической души. Аллегория с ее умозрительными метафорами и в то же время неизбежной прямолинейностью смысла оказывалась, в представлениях По, несовместимой с широко им трактуемой образностью: эта категория понимается им уже близко к той интерпретации, которую ей придаст символизм, говоря о том, что образ должен обладать смыслом однородным, поддающимся определению, но не сводимым ни к одной логической конструкции.

Впоследствии этот тип образности приобретает и определение, к которому По вплотную подошел в теоретических статьях, доказывая свои тезисы такими стихотворениями, как “Аннабель Ли”, — суггестивность. Она в творчестве По, однако, была не совсем идентична поэтике символа, укоренившейся у Малларме и его приверженцев. Неопределенность значения, его несводимость к логически формулируемому высказыванию является обязательной и в том, и в другом случае. Но в лирике По суггестивность, разрушающая барьеры между действительным и грезящимся, обычно сопрягается с чисто романтическими мотивами утраченного рая, разбившихся надежд, невозвратимого счастья, — у символистов все это фактически не нашло ни отзвуков, ни продолже-

ний. Даже в стихах о Смерти образ утраченного Эдема остается одним из самых примечательных.

Очень ясно это видно на примере стихотворения "Долина тревоги", которое, помимо остального, можно рассматривать как пример безошибочного поэтического ясновидения: По осознает собственную жизнь как череду утрат, предчувствуя, что и ему самому сужден недолгий земной срок. Однако эти грустные размышления развернуты на фоне почти идиллического пейзажа, и тоска подступающего небытия смягчается воспоминаниями о том "тесно замкнутом Эдеме мечтаний и сновидений", который тоже является одной из констант поэтического мира Эдгара По:

А степь фиалками полна,
И плачет лилия одна
Там над могилой безымянной!
И плачет вечно, с лепестка
Роняя капель жемчуга,
И жжет слеза, на стебли трав
Росой бессмертною упав.

(перев. Г. Кружкова)

У По даже факт, обладающий таким громадным и трагическим значением, как Смерть, не самодовлеющ, но преломляется через сложную гамму ассоциаций, соответствий, соотношений, вращаясь в целостный образ мира. По никогда не был тем певцом Смерти, каким его изображали декаденты, увлекавшиеся его поэзией. Они не чувствовали "подводного течения смысла", которое было центральной формулой его поэтики.

Замечались только повторяющиеся темы и образы. Утрата, гибель и метафоры, навеянные этими сюжетами, среди них действительно главенствуют, однако они не замкнуты в себе. По привлекали те моменты человеческого бытия, когда обнажается его сущность, его неотменяемый закон. Смерть у него оказывалась тесно переплетена с любовью, красотой, ужасом бесследного исчезновения, несмелой и все-таки упорной надеждой, что не могут и не должны навсегда оборваться связи, которые здесь, на земле составляли истинную жизнь души. "Ворон" выразил эту философскую, духовную, эмоциональную настроенность наиболее полно:

Я воскликнул: "Ворон вещий! Птица ты иль дух
зловещий!
Если только Бог над нами свод небесный распростер,
Мне скажи: душа, что бремя скорби здесь несет со всеми,
Там обнимет ли в Эдеме лучезарную Линор —
Ту святую, что в Эдеме ангелы зовут Линор?"

(перев. М. Зенкевича)

Магия этих строк создана и той предельно интенсивной эмоциональностью, определяющей насыщенность поэтического поведения, при которой невозможна ясность значения: оно не является и не может являться до конца выраженным, так как теряется в эффекте магического воздействия, которым По в особенности дорожил. Читатель отрешается от будничного психологического состояния, мир предстает в пропорциях, недоступных восприятию, которое сковано рациональной нормой. Эти пропорции неожиданны, они завораживают, как прикосновение к тайне. Все оказывается глубоко содержательным — рефрены, неравномерность строк, ритмические перебивы, анафоры, ассонансы.

Это менее всего игра, это прорыв в сферу бесконечно далекую от повседневности, — мимолетное, но зато незабываемое причащение к мировой гармонии, к красоте, чей облик не в силах изуродовать даже непреложность физического конца. В юности поклонник Байрона, По затем очень далеко от него ушел, однако байроническое умонастроение держало его в своей власти до самого конца, формируя судьбу и предопределяя поэтическую тональность. В лирике зрелого По оно отозвалось не какими-то легко распознаваемыми отзвуками байроновской музыки, а скорее тесной переплетенностью взаимоисключающих начал. Любовь здесь всегда рядом со Смертью, и ощущению духовной свободы мешает еще более неотступное чувство: человек не более как раб неподвластных ему злых начал бытия, и каждый миг существования таит в себе бездну противоречий, создающих жестокие драмы духа.

Этот смысл открывается действительно лишь в “подводном течении”, так как однозначная определенность исключалась всем характером представлений По об искусстве. И воплощаться этот смысл мог в строфах, обладающих редким многоцветием оттенков — от крайней мрачности “Города среди моря” до мелодии “Колоколов” (“The Bells”, 1849), которую иной раз точнее всего назвать ликующей:

О, как звонко, звонко, звонко,
Точно звучный смех ребенка,
В ясном воздухе ночном
Говорят они о том,
Что за днями заблужденья
Наступает возрожденье,
Что волшебнo наслажденье — наслажденье нежным сном.

(перев. К. Бальмонта)

Безупречное мастерство, которым восхищались даже те, кто в целом скептически оценивал лирику По, требовалось не само по себе. Оно одно давало возможность преодолеть узкие рамки об-



ДОМИК ПО В ФОРДЕМЕ (НЬЮ-ЙОРК),
где он жил В 1846—1849 гг.

щепринятого, поверхностного, самоочевидного, достичь такого могущества слов, когда они способны выразить даже неуловимую грезу, неясное, едва мерцающее переживание — и сохранить его неискаженным.

“Подводное течение смысла” становится особенно мощным в заключительные годы творчества, когда многозначность метафор оказывалась у Эдгара По действительно очень широкой. Тогда открывается особая, не поддающаяся логическим толкованиям связь явлений и переживаний, то, что немецкие романтики называли “*der Töne Licht*” — “свет звуков”, постигаемая лишь поэтическим чувством сущность вещей в их единстве, при всей внешней разделенности. Брюсов имел в виду это качество поздней лирики По, отозвавшись о “Колоколах” как о стихотворении, в котором “преобладающую роль играют не образы... а звуки слов”.

Но эта звукопись, изумлявшая даже таких требовательных мастеров стиха, как Брюсов, не всегда осмыслялась в ее содержательной насыщенности, которая представляется несомненной.

В поздней лирике раскрывается драма личности, переживающей муку и счастье бытия с предельной обостренностью и оттого чувствующей свою глубокую отчужденность от окружающего мира обыденности. Типичный для романтиков лирический сюжет По сумел наполнить неподдельным трагизмом. Ослепительно яркие метафоры и сложные, иногда старательно зашифрованные символы “Уялюм” и “Эльдорадо” для него не были самоцелью. Они лишь помогли отчетливо выразить умонастроение, вызвавшее эти запечатленные в его стихах метания духа, рушащиеся иллюзии, порывы к потустороннему и болезненные стычки с людьми, не понимающими и не принимающими самого этого типа духовной жизни. Рефлексия, не знающая компромиссов аналитичность, страстная вера в гармоничный мир, рожденный поэтическим воображением скепсис слишком пронизательного наблюдателя — этот уникальный сплав отмечен и осознанностью соединения разнородных начал, и их откровенной конфликтностью, создающей внутреннее напряжение последних стихов По.

Оно отвечало тому душевному состоянию, которое в них запечатлено. Тоска, самобичевание, перебиваемое безумными надеждами одолеть власть Смерти и исступленной нежностью к “святой, что там в Эдеме ангелы зовут Линор”, — все это сливалось в лирике “Ворона”, “Колоколов”, “Аннабель Ли”. Созвучиями слов, для обыденного сознания несочетаемых, устанавливалась родственность там, где обычное зрение не обнаруживает ни близости, ни переклички. Разрушены барьеры, разделяющие будничное и воображаемое, действительное и грезящееся, бытие и небытие.

Как для всех романтиков, стихи были для По формой исповеди, однако расцвеченной фантазией, такой яркой, что и будничное становилось захватывающим. В этой исповеди открывается типично романтическая драма личности, переживающей драму жизни с иступленной напряженностью, а оттого заведомо неприемлемой для толпы. Лирику По нельзя назвать ни иносказательной, ни, в строгом смысле слова, философской. Это лирика сердца, и в ней запечатлен болезненный разлад с обыденностью — то, что принес в поэзию романтизм.

Трагическая тональность этой лирики, резкие перепады испепеляющей тоски и минутной, но беспредельной радости, прочнейшее единство алгебры и гармонии остались уникальными в истории поэзии, как и художественный язык лирики По, о котором, быть может, всего точнее сказал он сам в сонете, переведенном К. Бальмонтом:

Есть свойства — существа без воплощенья,
С двойною жизнью: видимый их лик —
В той сущности двоякой, чей родник —
Свет в веществе, предмет и отраженье.

5

После 1831 г. стихи пишутся лишь от случая к случаю, так как По открывает в себе новое призвание — прозаика. Произошло это отчасти случайно — вряд ли он всерьез рассчитывал переменить судьбу, отправляя “Рукопись, найденную в бутылке” на конкурс, устроенный в Балтиморе, — ведь он и прежде участвовал в таких состязаниях. Тогда он выиграл, но наградой стала только бесплатная публикация. На этот раз ему достался денежный приз, пришедшийся очень кстати, ибо дела находились в самом плачевном состоянии. Он ощутил вкус удачи, с удвоенной энергией взявшись за “Рассказы Фолио-клуба”, цикл новелл, куда должна была войти и отмеченная премией.

С поэзией на время было покончено. Новый жанр увлек По безоглядно, и за пять лет им было написано около двадцати новелл, которые вместе с уже напечатанными до балтиморского конкурса составили двухтомное издание “Гротески и арабески”. Еще двенадцать новелл вошли в сборник “Рассказы” (1845), которому предшествовала крохотная — две новеллы — книжка детективных историй (“Романтические новеллы в прозе”; *Prose Romances*, 1843). Вместе с “Приключениями Артура Гордона Пима” и “Эврикой” эти три издания — все, что при жизни По вышло отдельными книгами. Остальное сохранилось в журналах и было

собрано лишь через много лет после смерти автора. Получился объемистый том из семидесяти новелл.

Эта повествовательная форма идеально отвечала особенностям дарования и художественным пристрастиям По. Опыт в жанре повести не удался. Ее полное заглавие указывает, что герой, Артур Гордон Пим, был моряком из Нантакета, а книга о нем включает "рассказ о бунте и ужасающей резне на борту американского брига "Дельфин", направляющегося в южные моря, а также описывает освобождение судна из рук пиратов оставшимися в живых матросами, постигшее их кораблекрушение, их невыносимые страдания от жажды и голода, спасение несчастных английской шхуной "Джейн Грей", краткое плавание последней в Антарктическом океане, ее захват и убийство экипажа туземцами с островов, лежащих на 84-м градусе южной широты, равно как и невероятные приключения и открытия еще дальше к югу, последовавшие за этим бедственным происшествием". Обширный замысел был осуществлен По менее чем на треть.

Оборвав свой рассказ в момент, когда действие приблизилось к кульминации, По больше к нему не вернулся. Много лет спустя книгу завершил Жюль Верн, написав роман "Ледяной сфинкс". "Повесть о приключениях Артура Гордона Пима", как многие другие произведения По, была бы, вероятно, надолго забыта, если бы не усилия Бодлера. Он первым заговорил о серьезном литературном значении повести, оценив ее как великолепный образец "морской прозы", имеющей большие традиции в американской литературе, но прежде всего — как рассказ с богатым символическим подтекстом. В самом деле, за жизненными перипетиями героя постоянно возникает центральный для повести мотив инициации, и красочные картины, рожденные романтическим воображением По, приобретают философский смысл.

Такое понимание "Приключений Артура Гордона Пима" осталось преобладающим, и оно подкреплено движением основного конфликта, хотя и не развернутого в полной мере. Герою повести постепенно открываются все более травмирующие истины относительно человеческой природы. Само "приключение" становится формой познания. Пим удостоверяется, что побуждения к насилию при определенных обстоятельствах могут обратить в прах все моральные стимулы и запреты. Как ни ужасает его это открытие, он вынужден признать, что способность к предательству присуща человеку, по крайней мере, столь же несомненно, как потребность в товариществе. Добропорядочность оказывается только фикцией, а инстинкт самосохранения любой ценой всевластен.

От Бодлера берет начало традиция трактовки повести о Пиме как классической аллегории, опирающейся на скрытые цитаты из

Библии и заключающей в себе христианскую этическую проблематику. Такой интерпретации придерживались и высоко ценившие это незавершенное произведение У.Х.Оден и Р.Уилбер.

Однако текст предоставлял возможности для других толкований, поскольку многое в нем намечено лишь пунктиром и оставляет простор для достраивания повествовательных линий, которые самим автором брошены без продолжения. Оспаривая традиционное прочтение, критики справедливо указывали, что аллегория — жанр, требующий неукоснительно выдержанного структурного единства, тогда как повесть эпизодична, содержит немало темных мест и намеренно запутывает читателя, который хотел бы извлечь из нее ясный моральный урок. Поэтому одиссея героя, пытающегося постичь собственную человеческую сущность, может быть прочитана и как история преодоления им всевластных эротических табу, и как его попытка заглушить все более настойчиво звучащие мысли о самоубийстве, пусть сам он в них не признается, и как мистификация читателя, проникающегося иллюзией, будто он способен логически объяснить происходящее с Пимом, тогда как повесть как раз и говорит о невозможности, принципиальной недостижимости такого рода логики, о потенциальной многосмысленности любого события и жизненного факта. Джон Барт, посвятивший “Приключениям Артура Гордона Пима” специальную статью (1992), не оспаривал, что перед читателем история “героя, пускающегося в плавание с целью познать самого себя”, однако решительно не согласился с попытками отыскать в повести “великую мифологическую идею”. Для Барта это не инсказание, а очередной розыгрыш, жертвами которого должны были стать вечно передразниваемые По приверженцы “серьезной” (т.е. идеологизированной и дидактичной) литературы²⁴.

Обоснованность подобного рассмотрения предопределена действительно присущим прозе По (и отчетливо проявившимся в повести) игровым началом. Во многих его произведениях в основе коллизии лежит стремление персонажей внести логичность или, по крайней мере, осмысленность в окружающий их жизненный хаос, а драма героя сопряжена с неосуществимостью этих устремлений: с ними не согласуется сам порядок вещей в мире, который всегда остается загадкой и тайной, вопреки попыткам воспринимать его как некую “систему”. Нечто схожее происходит и с Пимом, а отдельные эпизоды повести, особенно сцены пребывания экипажа “Джейн Грей” на острове и встреч матросов с туземцами, предстают как яркий образец смысловой многовариантности, присущей рассказу По, который уже самой своей художественной организацией разрушает или, по меньшей мере, ставит под сомнение понятие реальности как единства, обладающего

неким зашифрованным, но в конечном счете постижимым смыслом.

Сцена на Южном полюсе, оставляющая читателя в недоумении относительно того, символизирует ли она конец странствий героя, увенчавшихся обретением некой высшей духовной истины, или же непреодолимую загадочность универсума, остается одной из самых энigmatичных в наследии По (и вызывающих наиболее разноречивые истолкования, вплоть до понимания его прозы как лишенной элементов репрезентативности, представляющей собой, по формуле французского постструктуралиста Жана Рикарду, "путешествие к концу страницы", и не больше). При этом, однако, остаются непроясненными причины, заставившие По бросить свой рассказ, когда развязка только приближалась. Меж тем для такого решения были серьезные эстетические причины.

Дело заключалось не в том, что По охладел к своему плану, а в неудовлетворенности творческим результатом. Целостного впечатления добиться не удалось. Меж тем в эстетике По целостность, "тотальность" воздействия на читателя первостепенно важны, идет ли речь о стихах или прозе.

Развернутые заглавия были распространены в тогдашней литературе, особенно приключенческой, и тем не менее у По заголовок неоконченной книги явился не только данью устоявшемуся обычаю, а выделял некоторые важные особенности его прозы. Одним из ее неперемennых отличительных качеств была насыщенность событиями, напряжение интриги, которое необходимо все время сохранять и усиливать, изобретая захватывающие фабульные ситуации. Фрагментарное и фактически бессобытийное повествование, в котором распознаваем лишь слабый контур сюжета, а в действительности развернута отвлеченная философская коллизия, при всей своей характерности для романтической прозы, особенно немецкой, не удовлетворяло По. Его пристрастие к запутанным фабульным положениям и замысловатым ходам, нередко позаимствованным из авантюрных романов, рассчитанных на примитивные вкусы, часто объясняют привычкой литератора, всю жизнь работавшего для журналов, где такие требования к беллетристике были обязательными. Однако, помимо профессиональных навыков журналиста, тут сказывались и художественные верования По.

Он считал, что в прозе исключительно важен элемент гротеска, и если в повести об испытаниях, доставшихся Пиму, это требование эстетики По остается фактически невыполненным — дело сводится лишь к обилию ужасов и убийств, — то в новеллах, начиная еще с "Рассказов Фолио-клуба", оно главенствует. Заглавие основного сборника прозы По выбрано, разумеется, не случайно, причем термины "гротеск" и "арабеск" в его словаре

PHANTASY-PIECES

by

Edgar Allan Poe.

[Including all the author's late tales with
a new edition of the "Grotesque and
Arabesque"]

Seltsamen tochter Jarvis,
Seinem schosskinde,
Der Phantasie.

Göthe

Two
~~Three~~ Volumes.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ
ИЗДАНИЯ КНИГИ "ГРОТЕСКИ И АРАБЕСКИ",
которое По готовил к печати в 1842 году.

Автограф.

достаточно строго разграничены. Оба они переняты из статьи Вальтера Скотта о Гофмане, но осмыслены своеобразно.

Гротеск, в глазах По, означает подчеркивание, обыгрывание, откровенное — едва ли не на грани фарса — преувеличение нелепости или, во всяком случае, нешаблонности изображаемых ситуаций, характеров, событий и т.п. Рецензируя “Лавку древностей”, По ставит в особую заслугу Диккенсу его художественный слух, позволивший точно определить необходимую меру преувеличения, “без чего невозможно добиться правды. Мы ведь изображаем предметы не для того, чтобы они выглядели похожими, а чтобы зритель признал достоверной нашу картину. Если бы дело сводилось к точному воссозданию природы, воссозданное таким способом оказалось бы противоестественным”²⁵.

Арабеск в этой системе понятий оказывался более сложным и тонким эстетическим средством, так как им не только создается ощущение нешаблонности и разрушается плоское жизнеподобие, но и выявляется нечто мистическое в изображаемых жизненных положениях, так что создание художника предстает, в соответствии с доктриной Кольриджа, не столько полотном действительности, сколько откровением о жизни. В трактовке По гротеск был прежде всего опровержением рационалистической упорядоченности, тогда как арабеск знаменовал проникновение в тайны бытия. Поэтому сам он находил, что гротескная поэтика уместна в тех его рассказах, где воссоздана реальность, обязательно наполненная у По многочисленными “бедственными происшествиями”, физическими и душевными пертурбациями, нередко и откровенными ужасами, но в то же время способная представлять и в грубо комедийных — фарсовых, шутовских — проявлениях. Арабесками По признавал лишь рассказы, передающие “ужас души”, которой открылась некая мистическая связь явлений: жизнь предстала как “безмерная сложность” (А.Блок), а ее тайна оказалась гнетущей, даже непереносимой для людей с нормальными психическими реакциями.

На самом деле провести различие между “гротесками” и “арабесками” в прозе По, как правило, непросто: художественные принципы остаются однородными, к каким бы сюжетам он ни обращался и каких бы — пугающих или комедийных — эффектов ни стремился достичь. Одна из особенностей его искусства, сказывающаяся в новеллах самого разного типа, указана М.М.Бахтиным, который на примере рассказов “Бочонок амонтильядо” и “Маска Красной Смерти” писал о “непосредственном соседстве смерти со смехом” как основном сюжете По, в этом смысле оказывающегося, вслед другим романтикам, наследником Ренессанса. Различие с ренессансным чувством мира, а тем самым — и с эстетикой Возрождения, однако, выступает у По столь же явст-

венно, как и сходство: на место былой слитности, нерасторжимости двух главенствующих начал бытия приходит ощущение неповторимости индивидуальной жизни (следовательно, и непоправимости ее конца), и поэтику определяют уже не сращение, а напротив, “статические контрасты” карнавала и катакомб, где будет замурован убитый во время праздника, веселья и ужаса, ликований и чумы. “Здоровое объемлющее целое торжествующей жизни отсутствует, остались голые и безысходные и потому жуткие контрасты. За ними, правда, чувствуется какое-то темное и смутное забытое сродство...”²⁶

Обе новеллы, привлечшие внимание М.М.Бахтина, принадлежат к числу арабесков, однако то же самое соседство Смерти со смехом можно обнаружить и в рассказах, к арабескам не причисляемых, как “Береника”, в связи с которой По сформулировал свое толкование гротеска. Ключевое для этой новеллы слово “монomania” — “нервная напряженность интереса”, вызываемого каким-нибудь незначительными вещами, которые, однако, поглощают “ всю энергию и всю волю духа к самососредоточенности”, — справедливо и для определения поэтики большинства других новелл, включая такие прославленные рассказы-арабески, как “Лигейя” и “Падение дома Ашеров”.

Для всех них характерны черты, позволяющие констатировать общность художественного мира, созданного этой новеллистикой. В ней преобладает ситуация ужаса, вызываемого полусознанными страхами героев не в меньшей степени, чем внешними обстоятельствами, лишь постепенно — и не обязательно до конца — открывающимися читателю. При плотной насыщенности интриги сюжет рассказа По чаще всего образуют не сами события, а причины, делающие эти события необходимыми и взаимосвязанными. Выявление этих причин требует немалых логических усилий, и все повествование, несмотря на экстраординарность фабульных ходов, представляет собой жесткую логическую конструкцию, предопределяющую стилистическое решение: “Не должно быть ни единого слова, которое прямо или косвенно не было бы направлено на осуществление первоначального замысла”. События разворачиваются в тщательно воссозданной атмосфере, которая призвана навеять ощущение замкнутого психологического пространства: это разрушающийся дом, подzemелье, подвал, камера инквизиции, комната в полуразвалившейся башне аббатства, стены библиотеки, в которой, обрекая себя на добровольное затворничество, заперлись герои. Время событий условно, однако действие предполагает момент высшего напряжения интеллектуальных и духовных сил персонажей. Композиция нередко строится с использованием рассказчика, воплощающего психологиче-

скую норму, — в отличие от героя, отмеченного той или иной степенью патологии.

Эта поэтика приобретает разнообразные оттенки в зависимости от материала, однако фактически не изменяется по существу. Она возникла отнюдь не эмпирически, а была тщательно продумана и обоснована в критических статьях По и разъяснениях, которые он давал своим вещам. Подразумевая “Беренику”, он писал о собственных новеллах: “Вы спрашиваете меня, какова их природа? Она предполагает нелепости, доведенные до гротеска, страшное, которому придан оттенок ужасного, остроумие, возводимое в степень бурлеска, вещи необыкновенные, которые превращаются в странность и таинственность”²⁷. Более выразительного описания его поэтики не предложил ни один исследователь.

Она не претерпела заметных модификаций и в “логических рассказах”, как сам По определил свои новеллы о детективе Дюпене. Две из них (“Убийства на улице Морг”, “Тайна Мари Роже”) справедливо считаются художественным открытием, так как от них ведет свою генеалогию жанр детектива, лишь внешне, по материалу родственный полицейским романам, сочинявшимся независимо от уроков американского прозаика. Еще до появления Дюпена на литературной сцене, По определил прозу как синтез двух внешне несочетаемых начал: с одной стороны, она должна касаться не только будничности, но главным образом сферы таинственного, страшного, отступающего от обыденного круга и даже иррационального, с другой — преодолевать “священный ужас”, устанавливая “всего лишь ряд причин и следствий, вытекающих друг из друга как нельзя более естественно”. Отчасти этот взгляд на природу прозы соответствовал коренному положению романтической эстетики, разграничившей красоту и правду: первая признавалась целью поэзии, так что прозе надлежало оставаться в границах широко понимаемой достоверности. Однако у По эта идея переосмыслена очень существенно. Для него проза привлекательна тем, что в ней “сила воображения” дополняется и корректируется “силой подробностей”, — синтез, который привлёк в рассказах По одного из самых проникательных ценителей, Достоевского.

Этот синтез на лучших страницах По достигнут прежде всего при помощи интуиции. В “Эврике”, содержащей наметки идей, которые, как выяснилось, предвосхитили физику и психологию двадцатого столетия, интуиция определяется как убеждение, возникающее в результате таких процессов индукции и дедукции, которые являются совершенно неопределенными, а оттого ускользают от сознания и не поддаются словесному выражению. Поэтика “света звуков”, наиболее ярко раскрывшаяся в “Ульям” и “Колоколах”, была в этом смысле поэтикой интуиции.

Она и в новеллах нередко дает себя почувствовать, заметно осложняя их толкование, которое, несмотря на строгую логичность движения линий рассказа, противится формулировкам, выраженным языком логики.

Эта переключка новелл и стихотворений естественна, так как проза По была прозой поэта, и требования к ней у него были во многом теми же, что к стихам: лаконизм, точность, то "сочетание новизны и скромности", которое он находил идеалом истинно эстетического. Трагизм и пугающая шутка сближены в его новеллах едва ли не до полной неразличимости. Эту характерную черту искусства По превосходно почувствовал и передал Феллини, снявший в 1968 г. фильм "Тоби Данмит", в основу которого легла новелла "Не закладывай черту своей головы" (лента вошла в киноальманах "Три шага в облаках"). Новелла носит остро гротескный характер и преследует полемические цели: это еще один почти не завуалированный выпад По против Эмерсона и бостонских любителей мудрости.

В сущности, рассказ представляет собой обработку типичной для американского фольклора "небылицы", где властвуют яркая выдумка, необузданная комедийность и не лишенный жестокости розыгрыш. У По несколько таких новелл, менее всего подкрепляющих его репутацию обреченного бунтаря, над которым всевластен демон извращенности, — напротив, в них чувствуется перо газетчика, не чуждого грубоватым приемам фельетонного письма, привычного к нескрываемым передержкам, а иногда и к шутливости.

Феллини, перенеся действие в наши дни, сохранил гротескность и юмор, передав обыденность фона, на котором разворачиваются события невероятные и нелепые — вроде описанного в новелле По пари с чертом, в итоге унесшим голову незадачливого спорщика. Однако эта "экстраваганца", если воспользоваться словом, обычно выступающим у По синонимом гротеска, как он трактовал данную категорию, в осмыслении Феллини не столько смешит, сколько доносит ощущение реальности кошмара, не пригрезившегося, но происходящего посреди самой заурядной будничности: Бред и явь смешиваются, срastaются, и чистым произволом оказалась бы попытка обособить подлинное от фантастического.

По любил повторять строку из байроновского "Дон Жуана": "Правда всякой выдумки странней". Он цитирует ее в "Повести Скалистых гор", в "Преждевременных похоронах", "Тысяче второй сказке Шехерезады", "Фон Кампелен и его открытии" и даже в своей автопародии "Как писать рассказ для "Блэквуда". Так обосновывал он право писателя на самую смелую фантазию,

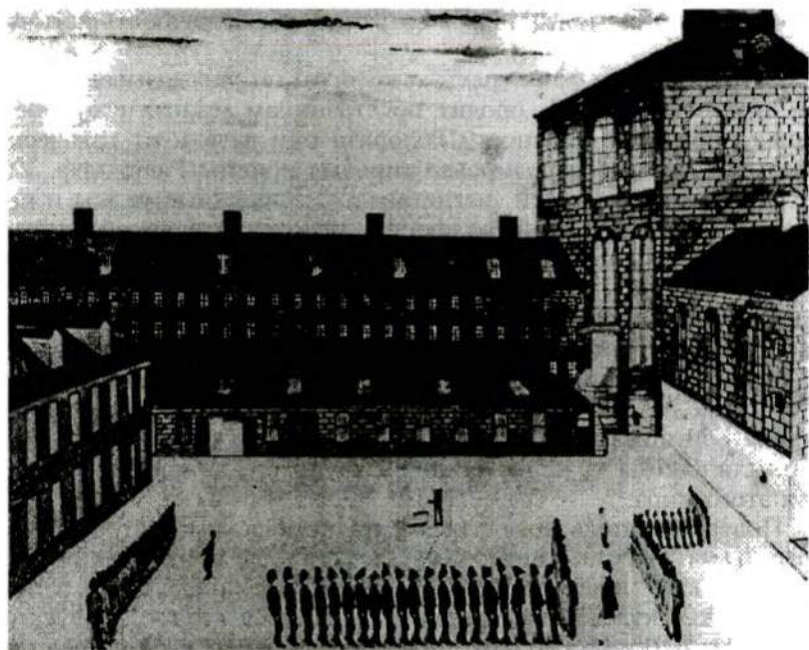
которая, однако, должна была сохранять убедительность истинного факта.

“Угрюмый призрак-страх”, о котором он рассказывает в “Падении дома Ашеров”, бродит по страницам многих его новелл, однако при всей мрачности колорита они далеки от готической прозы. По не раз пародировал типовые приемы Радклифф, Уолпола и их подражателей, нагнетавших изощренные ужасы и пристрастных к безвкусовой бутафории, мелодраматической патетике и поставленным на котурны персонажам-злодеям. Как и его герою Родерику Ашеру, По был присущ талант “живописать идею”. Фантастические ситуации и жестокие развязки его новелл, где страх изображен в самых разных проявлениях, всегда заключают в себе характерную для романтиков мысль о неотвратимости и трагизме разлада с бытием. Нетрудно заметить, как целенаправленны обрушивающиеся на персонажей По удары судьбы. Жертвой становится красота, слишком хрупкая и неприспособленная для этого мира.

Подчас писатель поддавался фаталистическим настроениям, и тогда Тьма “обретает неодолимую власть над всем”. Такими рассказами, как “Маска Красной Смерти”, предопределена репутация По как художника, предвосхитившего декаданс. И в самом деле, у него уже можно найти отдельные мотивы этой литературы. “Овальный портрет”, например, содержит метафору, впоследствии столь притягательную для Уайльда, — искусство, убивающее живую жизнь. Современному читателю “Вильяма Вильсона” наверняка трудно будет освободиться от ассоциаций с повествованием Кафки: та же незримая, но всемогущая сила порабощения личности, та же отчаянная и безнадежная борьба за физическое выживание, хотя намеренно не прояснены причины, приведшие к описываемой страшной ситуации.

Однако этими параллелями не следует увлекаться. По не любил обобщений, питая настоящую страсть к конкретике описания, достоверности мотивировок, рациональности рассказа даже о событиях невероятных и мистических. Имея в виду “Лигейю”, Брюсов характеризовал По как художника, описавшего “позорную комедию, коей название “Червь-победитель”, и упрекнул американского писателя в неправоте: ведь если лишь эта комедия разыгрывается на сцене бытия, существование лишено смысла (4; с. 221). Но такое восприятие По однопланово и тенденциозно, так как навязывает ему прямоту обобщения, для него чужеродную.

Гораздо глубже понял его Достоевский, опубликовавший три новеллы По в первом же номере своего журнала “Время”. Небольшая сопроводительная заметка, написанная Достоевским, констатирует: “В По если и есть фантастичность, то какая-то ма-



ТЮРЬМА В ЧАРЛЬСТОНЕ
Неизвестный художник. 1840.

териальная, если б только можно было так выразиться"²⁸. Вот этой "материальной" фантастичностью определяется не только художественный строй произведений По, а в известном смысле — сам характер выраженного им мироощущения.

Действительность у него нередко оказывается где-то на грани ирреального, и все же она опознаваема. Это современная ему американская действительность, какой ее постигало сознание романтика. На вид благополучная и спокойная, она для романтика таила в себе скрытые драмы и душевные муки, которые и запечатлены По в его "гротесках и арабесках" — причудливо, сложно, фантастично, однако, как правило, с неукоснительной художественной точностью.

Об одной из своих новелл он сам писал: "Своеобразие "Ганса Пфааля" заключается в попытке достичь правдоподобия, пользуясь научными принципами в той мере, в какой это допускает фантастический характер самой темы". То же самое можно сказать о большинстве других прозаических произведений По, идет ли речь о "гротесках" или о "логических рассказах". Даже его притчи характерны строгой расчитанностью композиции и своеобразным фактографизмом, не допускающим чрезмерно смелых полетов воображения. Так, в рассказе "Король Чума", где, кажется, всевластны условность и мрачная символика, на самом деле содержатся картины эпидемии холеры, которую По наблюдал в Балтиморе летом 1835 г.

Вне зависимости от материала и даже от жанра, к которому принадлежат новеллы По — притчевые, детективные, юмористические, пародийные и т.п., — законом, определяющим характер повествования, остается многозначность смысла, корректируемая точностью и выразительностью подробностей. Анализируя в категориях структурализма новеллу По "Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром", Ролан Барт сразу же снимает саму задачу "найти *единственный* смысл, ... даже *один из возможных* смыслов текста", ограничиваясь тем, что прослеживает "пути смыслообразования"²⁹. В данном случае суть дела не в особенностях критической методологии, а в характере самого материала: По заведомо исключает жестко дефинитивные толкования.

Это относится и к его новеллам о Дюпене, истинном аналитике, научившем своих младших коллег, от Шерлока Холмса до Эркюля Пуаро, исходить не из правил игры, а из того, что этими правилами не предусмотрено (и тем самым указавшем основное правило детективной интриги). Более остального эти новеллы примечательны тем, как далеки от простого и обычного сами происшествия, которые в них описываются. Сюжеты представляют собой по-своему точно такие же арабески, как и мистические фантазии вроде "Мореллы". И это не удивительно: По всегда ин-

интересовало все небанальное, редкостное, взрывающее — пусть крайне необычным способом — размеренный ход повседневности и обнажающее истинный драматизм, который скрыт за ее безликостью.

Своего рода фирменным знаком прозы По считается новелла “Прыг-Скок”, где описан королевский шут, отплативший за годы унижения страшной мстостью. В герое этого рассказа не раз находили сходство с самим По, натурой демонической, обреченной, но не покоряющейся своему тягостному жребию. Таким видели его и поэты круга Верлена, и русские символисты, и тысячи читателей в разных странах. Оттенок демонизма и впрямь присущ, если не личности Эдгара По, то художнику, чей образ сохранили “Ворон” и “Улялюм”, “Элеонора” и “Лигейя”.

Для эпохи романтизма такой герой достаточно типичен. Однако даже и здесь По не соответствует утвердившимся канонам. Его демонизм особого рода, тот, который имел в виду Гете, когда в разговоре с Эккерманом заметил, что Мефистофель “слишком негативен, демоническое же проявляется только в безусловно позитивной деятельной силе”³⁰. Что касается По, эта деятельная сила проявила себя способностью различать зло, какими бы масками оно ни было скрыто, и, шокируя умеренно либеральных соотечественников, напоминая о том, что действительность заключается в себе множество неочевидных, но существенных истин, которые делают сомнительной идею поступательности прогресса, разумности укоренившихся форм жизни, оправданности сложившихся социальных институтов и т.п. Назвав По “писателем не фантастическим, а капризным”, Достоевский вкладывал в эти слова смысл скорее благожелательный, чем негативный: в отличие от Гофмана, который “иногда ищет свой идеал вне земного, в каком-то необыкновенном мире”, По, изображая “исключительное внешнее или психологическое положение”, всегда рассказывает о нем с незаурядной “силою проницательности”, с “поражающею верностью”, иными словами, при всем богатстве фантазии добивается правды, пусть она и впрямь страннее любой выдумки.

Это, в глазах Достоевского, не означало, что По принадлежит к числу самых значительных художников, каких знала литература. Дорожа идеалом, которого он не находил у По, но обнаруживал, “хотя и не точно поставленным”, у Гофмана, предпочтение он отдавал немецкому романтику. Для Достоевского такая иерархия ценностей естественна, но она основывается на слишком спорном мнении, что По был писателем без идеала. Существенно, впрочем, признание правдивости и художественной убедительности созданных По фантастических картин. В устах выдающегося художника совершенно иных философских, духовных и лите-

ратурных убеждений оно приобретает особую важность для оценки истинного вклада По в литературу.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Wilson E. Poe Home and Abroad. // Wilson E. A Literary Chronicle: 1920–1950. N.Y., 1952.*
- ² *Бодлер, Шарль.* Эдгар По. Жизнь и творчество. Одесса, 1910, с. 41.
- ³ По, Эдгар. Полное собрание стихотворений. Перевод В. Брюсова. Л., 1924, с. 8.
- ⁴ *Брюсов В.* Собрание сочинений. В 7 тт. М., 1977, т. 6, с. 99.
- ⁵ *Блок А.* Собрание сочинений. В 8 тт. М. — Л., 1962, т. 5, с. 537.
- ⁶ *Ingram J.H.* E.A.Poe. His Life. Letters and Opinions. L., 1886.
- ⁷ Подробно история отношений По с Гриссуолдом освещена Ю.В.Ковалевым, давшим и разбор "мемуаров": *Ю.В.Ковалев.* Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л. 1984, с. 6–16.
- ⁸ *Bonaparte M.* E.A.Poe. Etude psychoanalytique. Paris, 1933.
- ⁹ *Krutch J.W.* E.A.Poe: a Study in Genius. N.Y., 1926.
- ¹⁰ *Quinn A.H.* E.A.Poe: A Critical Biography. N.Y., 1941.
- ¹¹ Подробно история этой мистификации освещена в кн.: *Николюкин А.Н.* Литературные связи России и США. М., 1981, с. 327–331.
- ¹² *Аллен Г.* Эдгар По. М., 1987, с. 159.
- ¹³ *Ницше Ф.* Сочинения. В 2 тт. М., 1990, т. 2, с. 393.
- ¹⁴ *Блок А.* Собрание сочинений. В 8 тт., т. 6, с. 56–57.
- ¹⁵ *Валери П.* Об искусстве. М., 1976, с. 445–447.
- ¹⁶ *Кольридж С.Т.* Избранные труды. М., 1987, с. 41.
- ¹⁷ *Poe, Edgar Allan.* Complete Works. N.Y., 1902, v. V, p. 122.
- ¹⁸ Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 139.
- ¹⁹ *Wilbur R.* Introduction. // E.A.Poe (The Laurel Poetry Series). N.Y., 1966.
- ²⁰ *Poe, Edgar Allan.* Complete Works, v. X, pp. 71–80.
- ²¹ Цит. по кн.: *Parks E.W.* E.A.Poe as Literary Critic. Athens, Univ. of Georgia Press, 1964, p. 88.
- ²² *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. В 10 тт. М., 1979, т. 10, с. 112.
- ²³ *Haines Ch.* E.A.Poe. His Writings and Influence. N.Y., 1974, p. 79.
- ²⁴ Версии прочтения повести охарактеризованы в кн.: *Kennedy J.C.* The Narrative of Arthur Gordon Pym and the Abyss of Interpretation. N.Y., 1995.
- ²⁵ *Poe E.A.* Complete Works, v. IX, p. 257.
- ²⁶ *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986, с. 283–284.
- ²⁷ *Poe, Edgar Allan.* Complete Works, v. XIV, p. 289.
- ²⁸ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. В 30 тт. М., 1979, т. 19, с. 89.
- ²⁹ *Барт Р.* Избранные работы. М., 1989, с. 425.
- ³⁰ *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981, с. 412.

II. ПОЭЗИЯ

БОСТОНСКАЯ ШКОЛА

К концу первой трети XIX в. на фоне быстрого территориального роста и резко усилившейся мобильности населения культурная жизнь Америки становится как никогда пестрой, мозаичной и многоголосой. Впрочем, и в этих условиях Новая Англия, оставаясь географической провинцией, сохраняет влияние и специфический статус культурной метрополии. Исторически здесь сложился уникальный тип общества с укладом жизни патриархальным и вместе с тем образцово демократическим, с сознанием, в котором соединились цепкий практицизм, пуританская трудовая этика, требовательный культ самосозидания и самосовершенствования. На волне индустриальной революции Новая Англия просыпается к новой жизни, бурной активности, не только экономической, но и духовной. Здесь сосредоточены лучшие творческие силы Америки, наиболее просвещенные и широко мыслящие ее умы. Их совокупными усилиями вчерашняя чопорная хранительница пуританской ортодоксии на глазах превращается в дискуссионный клуб, экспериментальную площадку, где обсуждаются и опробуются разные варианты духовного становления нации. Незря Эмерсон в одном из эссе косвенно сравнивает свою юную родину с Грецией времен Сократа и Платона: «В истории каждой нации бывает момент, когда она шагает за порог неуклюжей юности и духовные силы ее достигают высшей полноты развития, не подвергаясь еще дроблению и специализации»¹. Такой — исполненной великих сил и великой ответственности — ощущала себя Новая Англия в десятилетия, предшествовавшие Гражданской войне. Это отчетливо проявлялось и в литературной жизни Новой Англии, в том числе — и в поэзии.

«Браминами» называли сами себя, с легкой руки О.У.Холмса, ново-английские литераторы, принадлежавшие к узкому слою, что тем же Холмсом был охарактеризован как «безвредная, безобидная и беститульная аристократия»² Америки. Имелся в виду круг «лучших семейств» Новой Англии, которые вели род, как правило, от первопоселенцев-пуритан, дав стране на протя-

жении первых двух столетий ее истории священнослужителей, судей, политиков, публицистов, реже — преуспевающих дельцов. Г.У. Лонгфелло и Дж.Г. Уиттьер родились в 1807 г., О.У. Холмс в 1809 г., Дж.Р. Лоуэлл в 1819 г. Во времена даже его, самого младшего из “браминов”, юности жизнь в штате Массачусетс, как впрочем и во всей Новой Англии, протекала тихо, по-деревенски, семейственно. Все сколько-нибудь приметные личности приходились друг другу родней, или соседями, или однокашниками по колледжу, или уж во всяком случае знакомыми. Потомственных интеллигентов в Америке XIX в. было ничтожно мало — стоит ли удивляться тому, что, войдя в литературу, они образовали своего рода “сенакль” или, как по-доброму иронизировал тот же счастливый на дефиниции Холмс, “общество взаимного восхищения”: “Человек выдающихся достоинств должен иметь возможность восхищаться сходными качествами в другом человеке, а тот отвечать первому взаимностью” (2; р. 18). В американских условиях такое общение как источник психологической поддержки и компетентной, благожелательной критики было для литератора поистине бесценно.

Греясь у очага благодушного взаимопонимания и не отказывая в гостеприимстве себе подобным, “брамины” к чужакам бывали холодны, а то и суровы (о Торо Лоуэлл писал с нескрываемой насмешкой, знакомство Уиттьера с “Листьями травы” кончилось тем, что он швырнул книгу в огонь). Приятная атмосфера “домашности” распространялась и на усвоенный ими способ общения с читательской аудиторией. “Занесенные снегом” — едва ли не лучшее поэтическое произведение Уиттьера — приглашает нас в тесный и теплый соседски-родственный кружок, укрытый от чуждого мира добротными стенами фермы в буйстве зимнего ненастья. Средоточие художественного мира Холмса — гостеприимный пансион или город (Бостон), также похожий на дружное семейство — с устоявшимся укладом общежития, своими, привычными предрассудками, внутренними конфликтами и шутками в адрес посторонних. На фоне грубой, энергичной, разношерстной американской жизни середины XIX в. общественно-культурный идеал, жрецами которого пытались выступать “брамины” — община, сплавленная воедино воспоминаниями и традициями, наследными социальными и этическими нормами, — выглядел анахронизмом. Он был, однако же, и высоко актуален, поскольку выполнял функцию противовеса индивидуалистической хищнической вольнице, давая “простому отдельному индивиду”, как называл его У. Уитмен, на свой страх и риск сражающемуся с обстоятельствами, приятную отдушину: желанное ощущение стабильности, защищенности, опоры. О том, сколь высокую ценность представляло это ощущение (пусть иллюзорное!) для “демо-

кратической массы”, свидетельствует тот факт, что никогда — ни до, ни после — поэзия в Америке не привлекала к себе столь широких общественных симпатий. Быть поэтом значило, говоря словами современного исследователя, “стоять на кафедре, возвышаясь над жизнью, — говорить о благороднейших предметах, употребляя благороднейшие слова, воскресные слова, сберегаемые для библиотеки и гостиной, ... — исповедовать возвышенно-духовное отношение к жизни и видеть впереди идеальную цель... Поэт мог обращаться и к низкой жизни, но притом даже деревенского кузнеца наделял красноречием проповедника, а преданность его своему ремеслу толковал как знак благой вселенской гармонии. Его стихи были псалмами жизни”³.

“Браминов” не зря называли еще “каминными” и “школьными” поэтами: их портреты рядом украшали классные комнаты американских школ, служа напоминанием об идеалах морали и благородной гражданственности. В совокупности Лонгфелло, Лоуэлл, Холмс и Уиттьер составляли как бы почтенный общественный институт. Из этих поэтов каждый был любим и ценен соотечественниками не только как стихотворец (может быть, не столько как стихотворец!), но и как олицетворенный национальный эталон цивилизованности и культуры, выразитель и защитник “норм” социального бытия в самом высоконравственном и одухотворенном ее варианте. В одной из биографий Лонгфелло приводится характерный отзыв современника: “Всех вульгарных и претенциозных людей на свете следовало бы отправить к мистеру Лонгфелло, чтобы те поучились, как себя должно вести”⁴. Биограф Лоуэлла ссылается на схожее суждение современника: “Он был безупречен во всем. Выглядел так, как должно выглядеть. Говорил так, как должно говорить. Самой судьбой предназначенный на роль образца, он как нельзя лучше справлялся с этой ролью”⁵. В воображении широкой публики “брамины”, почтенные наставники подрастающей, снедаемой комплексом культурной неполноценности нации, предстали седобородыми классиками чуть ли не с младых ногтей, не успев еще в жизни отпустить бороды.

В отношении к своему времени “бостонцы”, как и их британские современники-“викторианцы”, испытывали с годами все более выраженное чувство растерянности, обездоленности, утраты, что связывали с упадком веры и экспансией научного “материализма”, грозящего вытравить в человеке духовность. Девятнадцатый век, вздыхает Лоуэлл (в поэме “Собор”), вооруженный хирургическим ножом и микроскопом, заслонил живую жизнь вопросительными знаками, обратил небо, когда-то близкое человеку, в пустоту, усеянную чуждыми звездами. Впрочем, сомнениям и мукам по поводу переживаемого духовного кризиса “бостонцы” были подвержены все же менее, чем их европейские современни-

ки. Элегическая настроенность в мироощущении Лонгфелло и Лоуэлла слишком ощутима, но не укоренена глубоко. По натуре в большинстве — мирные книжники, не принадлежавшие к кружкам радикалов-реформаторов, “брамины” вместе с тем чувствовали себя мобилизованными к осуществлению ответственной гражданской миссии. Лоуэлл и Уиттьер в молодые и зрелые годы участвовали в аболиционистском движении. Даже типайший Лонгфелло, казалось бы, начисто лишенный бойцовского темперамента, и тот призывал читателя сражаться “на всемирном поле жизни” (“Псалом жизни”). Холмс всю жизнь гордился не художественными достоинствами, а действенностью своей поэзии, тем, в частности, что стихотворением “Старый фрегат” (“Old Ironsides”) способствовал спасению национальной реликвии — корабля “Конститьюшен”. Свою миссию каждый из этих поэтов ощущал как созидательную: предоставить в распоряжение нации идеальный образец, цель, на которую она могла бы ориентироваться в труде самосотворения.

Призывы к “объаведению” самобытной художественной словесностью в Америке раздавались уже не первое десятилетие, но только в 30–40-х годах время для этого как будто и впрямь созрело, ибо накопился необходимый творческий потенциал, который можно было привести в движение. Американские литераторы чувствовали себя хозяевами нового, почти совершенно еще пустого дома — его надлежало обставить на своеобразный манер — или, может быть, на манер “приличный”? “Брамины” тяготели к последнему, единые в убеждении, что стремление к оригинальности не должно быть самоцелью, что в поисках национального лица руководством и ориентиром должна послужить универсальная, общечеловеческая, “космополитическая” норма, выведенная на основе осмысления опыта “старых” наций.

“Много теперь разговоров о национальной литературе. Есть ли в них смысл? — размышляет Генри Лонгфелло на страницах дневника. — Речь идет о литературе, имеющей национальный характер. Наш характер есть и будет составным, включающим в себя французские, испанские, ирландские, английские, шотландские и немецкие черты. Тот, кто соединяет в себе более всего таких свойств, и есть наш истинно национальный писатель. Иначе говоря, наиболее национальным является то, что наиболее универсально”⁶. Герой романа Лонгфелло “Каванах”, близкий по взглядам самому автору, утверждает: “Национальность хороша в меру, — универсальность неизмеримо предпочтительнее. Лучшее, что есть у великих поэтов всех народов, — не то, что в них национально, а то, что универсально. Их корни глубоко уходят в родную почву, но ветви колыхнутся высоко в воздухе, над патриоти-

ческими интересами, где язык у всех людей общий и... откуда свет изливается равно на все земли"⁷.

Исходя из такого понимания проблемы, "брамины" видели свою задачу в том, чтобы привить молоденькому деревцу национальной культуры богатейшую традицию Старого Света — набросить, говоря словами Генри Лонгфелло, покров романтики на американскую пустыню и тем по мере возможности ее цивилизовать. Подобно крестоносцам (если воспользоваться сравнением Лоуэлла), они везли землю из Святой земли, но не для того, чтобы быть в ней похороненными (хотя на взгляд наиболее радикально настроенных потомков именно это в конце концов и случилось), а для того, чтобы нарастить культурный слой на отечественной скале, — "Скале Столетий", как говорили пуритане, в эстетическом отношении, по их убеждению, увы, голой и бесплодной.

В становлении американской культуры их усилия сыграли роль далеко не последнюю. Без бережного, хотя, на сегодняшний вкус, излишне робкого и педантичного культивирования поэтической формы, без широкой эрудиции и неустанно шлифуемого профессионализма отважная "бесформенность" стиха Уитмена и Дикинсон не имела бы своей полной эстетической "цены". Сам Уитмен, кстати, чувствовал свой долг перед традиционализмом Лонгфелло — в одной из поздних статей он одобрительно цитирует его слова, сказанные в личной беседе: "Прежде чем Новый Свет заслужит право на оригинальность... он должен проникнуться оригинальностью других"⁸. Обвинения в "плагиате", которые Эдгар По предъявил Лонгфелло в ряде статей и рецензий 1845 года, не следует толковать буквально — собственно, По подразумевал повышенную чувствительность к "традиционно" прекрасному, жадную тягу к воспроизведению готовых форм прекрасного и происходящую отсюда нечувствительность к уникальности эстетических потенций данного времени и места. Для "браминов" характерен антитрадиционализм и традиционализм одновременно: с одной стороны, стремление вырваться из пут традиции, жестко диктующей (узко провинциальной, скованной окаменелостями пуританских догм и на тот момент уже очевидно бесплодной), а с другой стороны, — найти опору и прибежище в традиции нормализующей, дисциплинирующей, пусть даже ценой самобытности. Для Америки, представлявшей собой, по выражению Холмса, гигантский рынок незрелых интеллектуальных плодов, — при огромном спросе на "культуру" и недостатке разборчивости со стороны публики, — это была, безусловно, насущная задача.

Ориентируясь на образцы европейского поэтического романтизма, ново-английские брамины в своих представлениях о призвании поэта, о назначении поэзии последовательно придержива-

лись канонов нормативистской эстетики, выступая зачастую прямыми наследниками классицизма (освобожденного, правда, от ригоризма и жесткой рационалистичности: дидактическое воздействие поэзии на читателя предполагало не столько апелляции к разуму, сколько “воспитание чувств”). Остро чувствуя непреодолимое различие между “идеальным миром, где живет поэзия”, и “наружным, действительным, осязаемым миром прозы” (Лонгфелло), бостонцы полагали, что жизнь — сфера низшая сравнительно с искусством и должна быть объектом облагораживающего воздействия со стороны последнего. Коллизия общего и частного, идеального и данного в опыте последовательно решалась ими в пользу общего и идеального. Не менее последовательны “брамины” в неприятии романтической “субъективности” (можно предположить, что в данном случае теоретическое убеждение служило удобным оправданием ограниченности собственного темперамента и таланта). И Лонгфелло, и Лоуэлл, признавая грех “ячества” за собственными ранними произведениями, в дальнейшем с ним упорно боролись. Поэтическое искусство обретет “здоровый румянец”, утверждал Лоуэлл, лишь при условии, если вырвется из спертый атмосферы индивидуального “я” на свежий воздух универсальных чувствований. Он же отзывался весьма резко о “сентиментальной склонности Гюго преувеличивать значение собственной личности” (“Стоит ему поменять рубашку — и об этом оповещается все человечество”⁹), зато одобрял в Лонгфелло стремление говорить о состояниях души, которые “не личны, но общечеловечны”. Поэтической Музе пристало “встречать людей на открытых пространствах их общей человечности, отнюдь не на одиноких экскурсиях к вершинам спекулятивного духа и не в блужданиях по дебрям метафизики”¹⁰. Противопоставляя — в эссе “Воображение” — “субъективную” поэзию “объективной”, Лоуэлл основное различие между ними формулировал так: первая торопится излить “некое умонастроение, зачастую случайное и преходящее”, вторая то же умонастроение представляет как “освоенное разумом и идеализированное им, то есть очищенное от излишних подробностей” (10; р. 69). Непременным компонентом “объективного” творчества выступает “сила абстракции”. Романтическая греза с ее спонтанностью, аморфностью и своеволием в глазах Лоуэлла не имеет большой цены: “читайте то, что побуждает вас к размышлению, а не к грезе” (5; р. 73), — советовал он молодому Хоуэллсу. Формула поэтического творчества, в итоге, такова: из переживания, которое само по себе носит универсальный и даже “массовидный” (в смысле общедоступности) характер, извлекается “корень” в виде мысли, безусловно воплощенной в слове.

Задача “демократической поэзии”, сформулированная А. де Токвилем (в дальнейшем творчески решаемая Эмерсоном, Уитменом, Дикинсон), — рисовать человека “один на один с природой или Богом” — не вдохновляла “бостонцев” по ряду причин. В частности потому, что предполагала радикальное обновление поэтического языка, достижимое лишь ценой разрыва с “широким читателем”. Для поэтов, принципиально сочетавших элитарный культурный статус с общедоступностью выражения, такая цена была неприемлема.

При жизни будучи превознесены до небес, они не дожили, к своему счастью, до радикальной критической переоценки их творческого наследия, хотя иных из них, как Лоуэлла или Лонгфелло, подчас посещали тайные сомнения в плодотворности избранного в искусстве пути. Они усердно шлифовали полученный в наследство поэтический язык, но убоялись его истинного обновления — производного от новаторского способа видения, восприятия жизни. Больно переживая исчерпанность милого сердцу старого, смутно чувствуя вызов еще неведомого нового, “брамины” и от боли, и от вызова попытались укрыться в области “чистого искусства”. В итоге судьба даровала представителям бостонской школы покой и долготу прижизненную славу, но в отместку во многом отлучила от живой, творческой преемственности в искусстве.

После Гражданской войны темп и масштаб перемен в американском обществе, духовной жизни нарастают, между тем в поэтической культуре — “официальной”, освященной читательским признанием — происходит как бы консервация статус кво. Популярность и авторитет поэтов-“браминов” не убывают. И даже повышаются — на фоне общей растерянности, ностальгии по утраченным или колеблющимся духовным опорам они выступают как хранители и охранители вечных ценностей, занятые в основном переводами классических текстов: Лонгфелло трудится над “Божественной комедией”, Лоуэлл сочиняет эссе о Данте и Спенсере. А в тени их славы плодятся эпигоны (Э.Стедмэн, Т.Б.Олдрич и др.), видящие призвание поэта в способности обеспечить широкому кругу читателей благопристойное отдохновение от грубого материализма жизни. Не удивительно, что корифеи “поэтического возрождения” в начале нового, XX века, воспринимая “браминов” сквозь призму наследовавшей им и поглотившей их “традиции благопристойности”, увидят в их творчестве “крайнюю точку упадка, не от которой, а прочь от которой должно вести счет поэтическое искусство в своем развитии”¹¹. Этот суровый приговор в дальнейшем был смягчен и скорректирован, но серьезных попыток обжаловать его по сей день не предпринималось.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Emerson R.W.* Complete Works in 12 vols. Boston, 1903–1904, v. 4, p. 46.
- ² *Holmes O.W.* The Autocrat of the Breakfast Table. N.Y., 1961, p. 216.
- ³ *Coffin T.* New Poetry of New England. Baltimore, 1938, p. 6.
- ⁴ *Life of H.W.Longfellow* (3 vols.). Boston, 1886, v. 3, p. 387.
- ⁵ Цит. по кн.: *McGlinchey C.* James Russell Lowell. N.Y., 1967, p. 46.
- ⁶ *Life of H.W.Longfellow*, v. 2, p. 134.
- ⁷ *Longfellow H.W.* The Prose Works. Boston, 1886, p. 290.
- ⁸ *Whitman W.* The Collected Prose. Ed. by M.Cowley. N.Y., 1968, p. 192.
- ⁹ *Scudder H.E.* James Russell Lowell (2 vols.). Boston, 1901, v. 2, p. 89.
- ¹⁰ *Lowell J.R.* The Function of the Poet and Other Essays. Ed. by A.Mordell. Port Washington, N.Y., 1967, p. 122.
- ¹¹ *Wagenknecht E.* Henry Wadsworth Longfellow. N.Y., 1966, p. 1.

ДЖЕЙМС РАССЕЛ ЛОУЭЛЛ

Джеймс Рассел Лоуэлл (James Russell Lowell, 1819—1891) появился на свет в городке Кембридже, штат Массачусетс, в семейной усадьбе “Вязы” и там же в августе 1891 г. мирно окончил свои дни. С 1639 г., когда британский купец Персифаль Лоули поселился в Массачусетсе, семья Лоуэллов дала Америке блестящих государственных мужей (как дед поэта — ученый-юрист, член Конгресса), оборотистых предпринимателей (как дядя поэта — фабрикант-текстильщик, основавший городок Лоуэлл в том же штате Массачусетс), прославленных поэтов (Джеймсу Расселу наследуют в отдаленном потомстве Эми Лоуэлл, одна из “застрельщиц” движения имажистов, и Роберт Лоуэлл, едва ли не самый значительный американский поэт второй половины двадцатого столетия). Не слишком характерное для американца ощущение своей принадлежности к роду, клану, кругу во многом предопределило творческий путь будущего “брамина”, и в жизни, и в искусстве тяготевшего не так к индивидуальности, как к нормативности и представительности выражения.

Отец поэта, видный деятель либерального ново-английского духовенства, по своим воззрениям (в характерном для унитарянства духе) оптимист, рационалист и филантроп, более пятидесяти лет проповедовал в Бостоне. Человек глубоко верующий, но отнюдь не догматик, он и сыну советовал не вмешиваться в теологические распри, а веровать “сердцем”. Дабы поощрить юношу, поступившего, по семейной традиции, в Гарвард, к занятиям наукой, отец обещал ему ввести долларов, если он закончит курс первым, и семьдесят пять — если окажется в первом десятке. Посулы, однако, не возымели действия. В студенчестве Лоуэлл рекомендовал себя фрондером и франтом (по понятиям, разумеется, Новой Англии), манкировал занятиями и богослужениями, зато получил признание среди товарищей как поэт и редактор рукописной газеты “Гарвардиана”. В 1838 г. чаша терпения университетской администрации переполнилась: нерадивый школяр был временно исключен и “сослан” в город Конкорд, где штудировал Локка под строгим надзором наставника.



ДЖЕЙМС РАССЕЛ ЛОУЭЛЛ

Тем не менее, в итоге получив юридическое образование, Лоуэлл был допущен к практике в 1840 г. В дальнейшей его жизни это событие не оставило никакого следа, чего нельзя сказать о тогда же объявленной помолвке (увенчавшейся браком в 1844 г.) с Марией Уайт, дочерью богатого бостонского купца. Восторженная поклонница Маргарет Фуллер, Мария была деятельно вовлечена в реформаторское движение. Вокруг влюбленных сложился кружок родственных душ — таких же, как они, романтических энтузиастов, одержимых идеей преобразования всего и вся, от уголовного законодательства до вредных привычек к вину и табаку.

В 1841 г. Лоуэлл выпустил свой первый сборник “Год жизни и другие стихи” (*A Year of Life and Other Poems*), который посвятил невесте. Позже он самокритично признавал: в этой книге “ощутимо присутствие кого угодно, кроме меня самого”¹. Продавалась она не бойко (всего разошлось 300 экземпляров), но литературными авторитетами, в частности, самой Маргарет Фуллер, была встречена благосклонно.

Не принеся Лоуэллу славы, первая книжка способствовала получению им заказов и лестных предложений от журналов, в том числе таких известных и популярных, как “Демократик ревью”, “Норт америкен ревью” и др. Сравнительно легко утвердившись на новом поприще — в качестве критика и эссеиста, Лоуэлл уже в 1843 г. вознамерился основать собственное издание. Журнал “Пионер” обещал “предоставить просвещенной и мыслящей части публики, вместо слезливых любовных историй и трижды разведенной водою чепухи, изливаемой на головы читателей популярными ежемесячниками, образец периодики здоровой и крепкой”². Новоиспеченный редактор и впрямь продемонстрировал недюжинный вкус, поместив в первом номере один из лучших рассказов Эдгара По “Сердце-обличитель” и стихи тогда еще мало известной Элизабет Барретт. Но, при всех своих достоинствах, “Пионер” просуществовал недолго — куда дольше Лоуэллу пришлось потом расплачиваться с кредиторами.

В 1843 г. выходит в свет томик “Стихотворений” (*Poems*), в которых влияние пылкого темперамента Марии Уайт, пожалуй, наиболее ощутимо. Стихи этого периода, обличающие рабство, пьянство и прочие большие и малые социальные пороки, исполнены столь истового “обновительного” пафоса, что, по свидетельству раннего биографа, Лонгфелло высказывал даже опасение, как бы младший собрат по перу не призвал общественность к уничтожению винных погребов. Но сам Лоуэлл в эту пору не был склонен к иронии. В образе “Прометея” (*Prometheus*) он прославляет современного реформатора-радикала и в целом радикализм “как одно из двух великих крыл, на которых держится все-

ленная”³. В 40-х годах Лоуэлл печатается преимущественно в аболиционистских изданиях, в частности, в журнале “Нэшнел анти-слэйвери стэндард”.

Самым счастливым и творчески плодотворным в жизни Лоуэлла был 1848 год. В канун его вышла вторая книга “Стихотворений” (*Poems*), вскоре за ней — “Записки Биглоу” (*The Biglow Papers*), “Басня для критиков” (*A Fable for Critics*) — сатира в духе “Английских бардов и шотландских обозревателей” Байрона, а также поэма “Видение Сэру Лаунфалю” (*The Vision of Sir Launfal*) — подражание Теннисону, при жизни Лоуэлла необыкновенно популярное, впоследствии же заслуженно забытое. Еще не достигнув тридцатилетия, Лоуэлл изведal вкус славы, обрел свое — почетное — место в американской словесности, которое, до самой его смерти, никто не думал оспаривать.

Жизнь этого баловня литературной судьбы не была вовсе безоблачной — в раннем детстве умерли трое из четверых детей, а в 1853 г. скончалась от чахотки любимая жена, Мария. Эта потеря означала для Лоуэлла окончательное расставание с радикализмом молодых лет — отныне его жизнь всецело посвящена литературе и трудам на педагогической ниве. Назначенный, вслед Лонгфелло, профессором современной филологии в Гарварде, Лоуэлл в 50-х годах предпринимает поездку по Европе для совершенствования в новых языках и углубленного знакомства с культурой Старого Света. На протяжении следующих двух десятилетий он преподает в Гарварде, в 1857–1861 годах редактирует журнал “Атлантик мансли”, выпускает параллельно несколько томов критики и эссеистической прозы (“Среди моих книг”, *Among My Books*, первая серия — 1870, вторая — 1876), а в 1867 г. — вторую серию “Записок Биглоу”. В 1868 г., после долгого перерыва, он напоминает о себе как поэт-лирик: в сборнике “Под ивами” (*Under the Willows*) собраны стихи разных лет, в том числе юношеские, ранее не публиковавшиеся. В 1870 г. вышла в свет поэма “Собор” (*The Cathedral*), в которой нашли выражение раздумья, упования и страхи зрелых и поздних лет Лоуэлла. В 70-е годы он уезжает в Европу, где исполняет должность посланника Соединенных Штатов сначала в Испании, затем в Англии (1880–1885). Повсюду он устает от оценок самых лестных, а под конец — неслыханной для иностранца чести: предложения занять в Оксфорде должность профессора английского языка и литературы.

Англичанин в Америке и американец в Англии, Лоуэлл видел свое призвание в осуществлении посредничества между культурами Старого и Нового Света. Впрочем, в послевоенной Америке он чувствовал себя уже чужим — реликтом, пережитком прошедшей эпохи. Последние годы жизни поэт провел добровольным от-

шельником в усадьбе “Вязы” — живой классик, окруженный всеобщим почитанием, но исполненный противоречивых чувств, характерных для человека, потерявшего себя, по собственному ощущению, “меж двух миров: тем, который он любил, но в который уже не слишком верил, и другим, который воспринимал умом, но полюбить не смог” (1; р. 222). Лоуэлл успел подготовить и выпустить в свет собрание собственных сочинений (все десять томов вышли в 1890 г.). Посмертно его бюст был установлен в “углке поэтов” Вестминстерского аббатства.

Сам Лоуэлл не считал себя выдающимся поэтом: спокойное и трезвое сознание собственной ограниченности принадлежит к числу его достоинств, наряду с чувством стиля, тонким, хотя и нешироким художественным вкусом (достоинств поэзии Уитмена и прозы Торо он, к примеру, оценить не смог или не захотел), гуманной теплотой и благородством духа. По натуре это был тихий книжник, которому литература прежде и чаще всего служила убежищем от утомительных тревог, непосильной противоречивости жизни. “В минуты слабости я возвращаюсь со вздохом, одновременно сожаления и облегчения, к старинному представлению о литературе как об *ОТДОХНОВЕНИИ*” (2; р. 148), — признавался он. Широта литературных интересов и легкость пера со служили Лоуэллу не лучшей службой. Его поэтическое наследие очень разнообразно в жанровом отношении (баллады, сонеты, оды, лирические миниатюры и обширные повествовательные поэмы) и по тональности (элегия и юмор, меланхолия и патетическая сатира), но притом крайне неровно.

Поэтический мир Лоуэлла многолюден и общителен, густо населен персонажами мифологическими, легендарными, историческими (как Колумб, Мильтон или Кромвель). Многие стихи обращены к современникам, близким и дальним (к примеру: “Кошуту”, “Ламартину”, “У.Л.Гаррисону”, “Холмсу”, “Уиттьеру” или просто “Другу” и т.д.). Поэт спешит воздать честь их талантам и заслугам: “Душевное восхищение перед другим человеком наполовину теряет в цене, если упустить возможность его огласить, довести до сведения Мира, этого странного Служителя Неразумия” (3; р. 27). Фактически, Лоуэлл выступает в роли “конферансье” от культуры, что ему особенно хорошо удается, когда восхищение не ищет выражения в глубокомысленно торжественных декларациях, а приправлено юмором, легкой иронией. Блестящий образец сочинений подобного рода — “Басня для критиков” (1848). В отрывках она и поныне включается во все антологии американской поэзии: характеристики, данные в ней Лоуэллом Куперу, Эмерсону, Лонгфелло, Готорну, Уиттьеру, самому себе, не говоря о широком круге литераторов менее именитых, поразительно точны и метки. При всей шутливости тона, “Басня”

не легкомысленна: по сути это полный, взвешенный и профессиональный обзор американской литературы первой половины XIX в., выполненный как раз в канун самого щедрого ее плодотворения.

Образ Хоси Биглоу, героя сатирических "Записок Биглоу", родился на страницах бостонского журнала "Курьер" в июне 1846 г., в разгар Мексиканской войны. Созданная поэтом "маска" доморощенного деревенского стихотворца, который бесхитростно и не слишком грамотно, зато метко, "не в бровь, а в глаз" формулирует свой взгляд на несправедливое кровопролитие, сразу пришлась по вкусу читателю.

Ez fer war, I call it murder, —
There you hev it plain an' flat,
I don't want to go no furdur
Than my Testyment fer that.*

Перспективность своего открытия сам Лоуэлл оценил не сразу. Только год спустя блестяще удавшийся опыт поэтической публицистики имел продолжение — появилась первая серия "Записок Биглоу". При публикации отдельным изданием в 1848 г. "Записки" получили своеобразное обрамление: рядом с Биглоу возникла фигура преподобного Гомера Уилбура, комически педантичного, но добросердечного пастора, решившего поддержать материально "талантливого молодого прихожанина", а заодно оснастить его доморощенные вирши введением, комментарием, глоссарием, словариком и т.п. Рамочная конструкция удачно подчеркнула дистанцию, разделяющую наивный сельский мир Биглоу и мир "бостонской" учености, к которому Лоуэлл умел отнестись с иронией, при том что сам к нему принадлежал. В результате получилось, как отметит Лоуэлл в предисловии ко второй серии "Записок", своего рода "кукольное представление", емко выразившее "популярный настрой и суждения своего времени". Неожиданный успех окрылил на тот момент еще мало известного молодого поэта: вирши Хоси Биглоу популярностью затмили все, до той поры изданное под его собственным именем, — их повсеместно переписывали, цитировали, заучивали наизусть. Сам того не подозревая, Лоуэлл нашел золотую жилу, разработкой которой будет заниматься еще не одно поколение американских литераторов. Язык "старой родины" американским поэтам предстояло заново открыть в его творческих возможностях. Как рассуждает Лоуэлл в предисловии ко второй серии "Записок", образованные

* Что до войны, так она — убийство, // По мне, прямее не сказать; // На том стою // И распространяться больше не желаю.

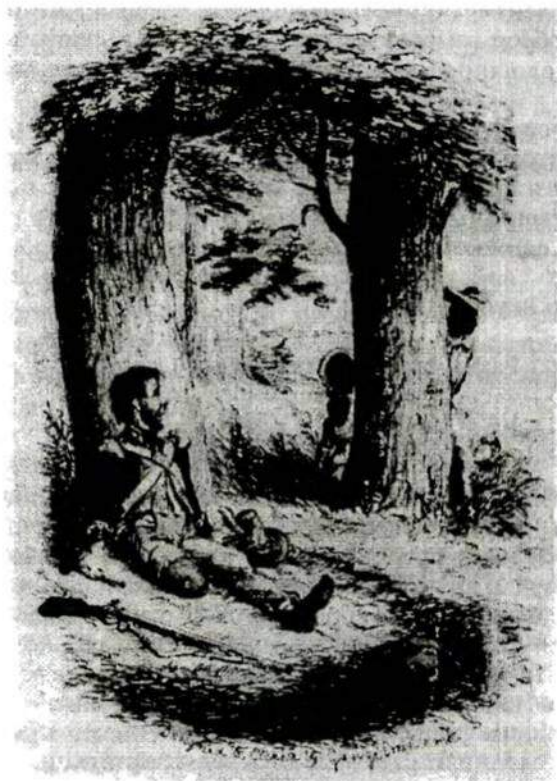


РИСУНОК ДЖ. КРУКШЕНКА
К "ЗАПИСКАМ БИГЛОУ"

и полубразованные классы в Америке говорят и пишут на языке, засушенном учеными педантами, опошленном политиками и газетчиками, между тем как язык простых людей сохраняет в себе “жизнь, силу и самобытность”⁴. Питательным источником для национальной поэзии должен был стать живой язык простых людей — воистину “почва мысли”, богатая перегноем из осыпавшейся листвы чувств, фантазии и воображения. На ней, а не в домашнем цветочном горшке правильных, но мертвых форм, способен был вырасти “многошумный лес” истинной литературы (3; р.442).

В теоретическом послые эти декларации созвучны сходным заявлениям Эмерсона или Уитмена, но то, что у тех претворилось в труд радикального обновления поэтического языка и мышления, у Лоуэлла еще сводилось в значительной степени к формальному приему. Поэтическое воспроизведение диалекта янки в “Записках Биглоу”, по собственному его признанию, — более плод работы рассудка, нежели воображения. Новую поэтическую форму он сам сравнивал с шутовским нарядом, удачно маскирующим неизменное содержание: “Если я нарядился в колпак с бубенцами и заделался шутом при дворе Короля Демоса, то не столько для того, чтобы рассмешить его величество, сколько для того, чтобы заставить его выслушать серьезные и глубоко небезразличные мне истины” (3; р. 442). Публицистический эффект такого маскарада оказался впечатляющим. За четверть века до Твена Лоуэлл попытался использовать стихию устной народной разговорной речи как иронический остраниющий прием — средство подвергнуть сомнению авторитет официальных мнений и институтов, но в конечном счете и читатели, и сам автор устали от поначалу увлекательного и много обещавшего эксперимента. Вторая серия “Записок” (которую сам Лоуэлл упорно считал лучшей), за редкими исключениями, существенно уступает первой.

Иронический выпад в “Записках Биглоу” (“Кой-что в пасторальном духе” — “Sunthin in the Pastoral Line”) по адресу поэтов, которые не могут описывать родную природу иначе, как сквозь призму чужих пейзажей и заимствованных идей, и “талдычат о маргаритках и жаворонках, как будто у нас здесь никто не поет и ничто не расцветает”, Лоуэлл мог бы адресовать и самому себе. Сравнительно редко он уступает желанию отдалиться непосредственному созерцанию природы, уловить в слове, по выражению Э.Дикинсон, неповторимый “угол света”, как, к примеру, в стихотворении “Размышления бабьим летом” (“An Indian Summer Reverie”, 1846), где тонко передана аскетическая красота новоанглийской поздней осени:

The sunshine seems blown off by the bleak wind,
As pale as formal candles lit by day.*

Поэтическое творчество Лоуэлла ограничивается по преимуществу довоенным периодом. Из написанного после войны стоит выделить только оды, посвященные памяти павших в войну студентов Гарварда, памяти натуралиста Л.Агассиса, а также столетнему юбилею американской республики (см. главу "Литература Гражданской войны" в наст. томе). Приподнятый, торжественный, несколько абстрактный стиль мало импонирует сегодняшнему читателю, но строгие литературные судьи из числа современников, такие, как Генри Джеймс и Генри Адамс, именно оды Лоуэлла относили к числу лучших его произведений. Они же подчеркивали значительность и представительность его фигуры — во многих отношениях "образцового" ново-английского литератора. Таковым себя считал и сам Лоуэлл, самокритично признавая, однако, что до высот Парнаса ему не добраться в силу чрезмерной отягощенности стиха грузом дидактики:

There is Lowell, who's striving Parnassus to climb
With a whole bale of ISMS tied together with rhyme...
The top of the hill he will ne'er come reaching
Till he learns the distinction 'twixt singing and preaching.**

"Вершину холма", недостижимо идеальную область высокого и прекрасного, Лоуэлл считал, тем не менее, истинным домом поэзии. В лекции "Предназначение поэта" (1855) он вспоминает историю маленького Монтегю, украденного и проданного трубочисту: реальность с бесконечными черными трубами и угрюмым хозяином так резко контрастирует со смутным воспоминанием о роскошной комнате, прекрасном, любящем лице потерянной матери. Поэзия возвращает нас в чертоги красоты, которые принадлежат нам по праву рождения, — в мир факта мы угодили лишь по несчастному стечению обстоятельств: "Каждый человек сознает, что живет двойной жизнью: одна — будничная и банальная, вторая — потаенная и заветная; одну он проводит за обеденным столом и повседневной работой, она иссякает по мере того, как старится тело, и оканчивается с его смертью; другая состоит из немногих минут высокого вдохновения, порывов и свершений, в

* Солнечный свет, будто сдуваемый холодным ветром, // Бледен, как ритуальные свечи, зажженные днем.

** А вот и Лоуэлл карабкается на Парнас // С целым тюком "измов", повязанных рифмой... // До вершины холма ему не добраться вовек, // Если не научиться различать пение и нравоучение.

ней человек сохраняет молодость, мечты и неутолимую жажду чего-то более благородного, чем материальный успех"⁵.

Излюбленной "точкой зрения" на мир для Лоуэлла всегда оставалось окно домашнего кабинета (ср. название книги критических эссе — "Окна моего кабинета"). Взгляд "с высоты" предполагал и соответствующее, свысока, отношение к жизненному опыту, иерархическое подчинение в нем плотского духовному, материального — идеальному. Для Лоуэлла поэт — это тот, кто лучше всех видит и лучше всех выражает идеальное, принадлежащее сфере духа и красоты. Предполагалось, что, возвышаясь над земным, "фактическим", поэзия проникает к гармонии, к некоей существующей в сознании идее, преодолевая ограниченность человеческой природы и внешних обстоятельств. В стихотворении "Случай в железнодорожном вагоне" ("An Incident in a Railroad Car", 1842) Лоуэлл дает, по сути дела, формулу поэтического творчества, которой придерживался всю жизнь:

All thoughts begin in feeling, — wide
In the great mass its base is hid,
And, narrowing up to thought, stands glorified
A moveless pyramid.*

Непосредственный опыт, эмоция, апеллирующая к воображению демократической массы-толпы (в стихотворении это пассажиры железнодорожного вагона, замороженно слушающие стихотворение Роберта Бернса), "сублимируются" в мысль, готовую запечатлеться в совершенном словесном выражении.

Соединить непосредственную динамику живого чувства и отвлеченный "покой пирамид" Лоуэллу, правда, не слишком удавалось. В цитируемом ниже отрывке (из эссе о Спенсере) любопытно то, как логика метафоры вступает в противоречие с мыслью, которую призвана как будто проиллюстрировать: "Великая поэзия всегда должна пахнуть почвой, быть в ней укорененной, питаться ее живительными соками, но при всем том в ней должно жить инстинктивное устремление ввысь, она подобна сосне, тянущейся все выше и выше в божественный эфир, а не картошке, зарывающейся в землю"⁶. Истины в искусстве не вызревают "корнеплодно" в толще конкретного опыта, но возносятся в поднебесье чистой духовности. Можно, правда, усомниться в том, что крона сосны пахнет почвой, в которой "укоренена". Устремляясь к идеальным гармониям, поэзия обязана по пути отрешить-

* Все мысли начинаются в чувстве // От широкого основания, сокрытого в людской массе, // И заостряясь в мысль встает во всей славе // Недвижная пирамида.

ся от низкого, животного, — того, что отталкивало Лоуэлла в Суинберне или Уитмене. “Немыслимо, чтобы человек добровольно избрал своим жилищем погреб, вместо того чтобы поселиться в светлых верхних комнатах” (6; р. 65), — недоумевает он в письме. Правда, обитатель исключительно “верхних комнат”, не испытывающий ни желания, ни потребности посещать также и погреб, не очень похож на хозяина дома, больше — на чудаковатого пугливого приживала. Отписать прозу жизни, а в конечном счете и самую жизнь лакеям — к такому решению все более тяготел Лоуэлл в зрелые и преклонные годы (что не мешало ему в жизни оставаться образцовым гражданином своего демократического отечества).

Критическая способность была, безусловно, доминантой литературного дарования Лоуэлла. Это роднит его с Мэтью Арнольдом — неудивительно, что многие современники склонны были в нем видеть “американского Арнольда”. Лоуэлл неоднократно выражал свою антипатию по отношению к “просто поэтам” (к числу которых относил, например, Шелли и По), страдающим, с его точки зрения, “недостатком характера”. “Характер” — одно из ключевых слов в англо-американском лексиконе прошлого столетия. Им обозначалась совокупность не личных свойств вообще, а свойств, гарантирующих “право владеть всеобщим расположением и уважением людей”⁷, иначе говоря, — высокую меру социальной стабильности и ответственности поведения. Роль “брамина” обязывала поэта служить эталоном “характера”. Блестящее исполнение этой роли стало залогом славы Лоуэлла, славы широкой и громкой, едва ли обеспеченной реальным масштабом его дарования. Впрочем, чем дальше, тем более поэт сам ощущал себя заложником роли: “Поэзия иссыхает во мне, — растерянно жаловался он в письмах. — Душа моя налилась свинцом” (6; р. 89). В Лоуэлле сосуществовали поэт-элегик, наследник романтизма, и критик, откровенно эклектичный в своих взглядах, но большей частью тяготеющий к классицизму. Назначение критики в его глазах высоко и ответственно: она избавляет человека от растерянности и тревоги, поскольку обосновывает и утверждает ценностный абсолют, способный служить ориентиром, образцом в стремлении к совершенству. Культура, ее высокая классика превносятся Лоуэллом с нажимом едва ли не отчаянным (в этом он опять-таки близок столпам британской викторианской культуры) — как противоядие релятивистскому скепсису, разгулу грубого эгоизма, фактически как эрзац религии.

Захваченный оптимистическим духом времени, Лоуэлл в молодые годы призывал литераторов-соотечественников обратиться лицом к современности: “Каждая эпоха говорит своим поэтам, как женщина своему возлюбленному: “Скажи мне, какова я”; и,

смотря по тому, сколько она порождает вещей, достойных восхищения, она нуждается в провидцах и находит их". Поэт XIX в. призван, как он писал в то время, "возвратить поэзии чудеса, созданные разумом, и открыть то поэтическое, что таится в паре, чужине и телеграфных проводах" (5; с. 424). Эти декларации, однако, мало что определяли в творчестве самого Лоуэлла, а в его эссеистике "уравновешивались" высказываниями прямо противоположного толка. Стремление к оригинальности в литературе он склонен был считать знаком легкомыслия, поверхностности. Поэт, претендующий на обновление законов своего искусства и на радикальное "преобразование духовного мира человека", "сотворение нового неба и новой земли" (2; р. 37) (это, конечно, стрелы в адрес трансценденталистов, к теоретическим упражнениям которых Лоуэлл в зрелые годы относился с нескрываемой иронией), — или чрезмерно самонадеян, или невежествен, — так или иначе он не понимает своего подлинного призвания. Молодой Лоуэлл возлагал надежды на социальный прогресс и в знаменитом стихотворении "Современный кризис" ("The Modern Crisis", 1844) развивал вполне "эмерсоновскую" мысль о том, что для разрешения противоречий настоящего куда важнее услышать и принять вызов будущего, чем поучения прошлого.

С возрастом в нем все более крепнет подозрение, что век, грядущий на смену XIX в., может оказаться не золотым, а каменным. В поэме "Собор" современность изображается как эпоха много знающая, но нетворческая, способная сочинять лишь критические комментарии, которые лепятся ласточкиными гнездами к великим произведениям прошлых, более органичных эпох. Обращение Лоуэлла к европейской теме (предвосхитившее, как считается, идеи Генри Адамса, которые легли в основу книги "Мон-Сен-Мишель и Шартр", 1904) не случайно. Волна демократии в американской культуре, взяв разбег в 20—30-е годы XIX в., вздымалась все выше в пене вульгарности и полуграмотной пошлости. Поэт в этих условиях должен был выступить, по мысли Лоуэлла, хранителем вековых эталонов благородства, порядочности, образованности, изящества — драгоценного наследства, которое новые варвары готовы были пустить по ветру. К исполнению этой миссии Джеймс Рассел Лоуэлл чувствовал себя готовым и годным. История, однако, еще раз подтвердила парадоксальную истину: опыт прошлого в искусстве сохраняется лучше всего не тогда, когда консервируется в музейном экспонате, а когда "преодолевается" в новаторских исканиях. "Это и не плод старых времен, и не плод современности, ее место — в сфере чистого искусства, где время не властно", — так Лоуэлл охарактеризовал поэзию Лонгфелло в "Басне для критиков". В его устах это звучало как высокая оценка, может быть, даже высшая из всех возмож-

ных. Но сегодня эти слова воспринимаются как констатация (невольная) ограниченности, приложимая и к творчеству самого Лоуэлла: высоко представительное для своего времени, оно застыло ныне под хрестоматийным глянцем литературной истории, благодарно признающей заслуги всех, но не всем гарантирующей заинтересованного читателя в потомстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *The New England Men of Letters*. Boston, 1937, p. 211.

² *Scudder H.E.* James Russell Lowell (2 vols.). Boston, 1901, v. 2, p. 89.

³ *Lowell, James Russell*. The Poetical Works of... Cambridge Edition, Boston, 1978, p. 27.

⁴ *Lowell, J.R.* Collected Works. N.Y., 1992, p. 441.

⁵ Лоуэлл Дж. Р. Предназначение поэта. // Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 423.

⁶ *McGlinchey C.* James Russell Lowell. N.Y., 1967, p. 46.

⁷ *Hall P.D.* The Organization of American Culture 1700–1900. Carbondale, 1982, p. 54.

ОЛИВЕР УЭНДЕЛЛ ХОЛМС

Долгая жизнь Оливера Уэнделла Холмса (Oliver Wendell Holmes, 1809—1894) обнимает почти все девятнадцатое столетие. По словам биографа, он “никогда не формулировал своих убеждений”¹, но был чуток к духу времени, причастен к важнейшим тенденциям современной ему культуры и в этом смысле являет собой фигуру в высшей степени представительную (см. также главу “Литература Гражданской войны” в наст. томе). Обладатель интеллекта ясного и острого, точного в классификациях и меткого в определениях (Холмс был необыкновенно удачлив по части придумывания “этикеток” — от медицинского термина “анестезия” до названия поныне популярного журнала “Атлантик мансли”), он сознавал себя прежде всего ученым, естествоиспытателем, клиницистом, литературной же деятельности — во всяком случае, поначалу — не придавал большого значения.

Род Холмсов проживал в штате Коннектикут с 1686 г., то есть по американским понятиям мог считаться аристократическим. Семейный особняк по соседству с Гарвардским университетом был свидетелем революционных событий 1775 г. — на полу, по домашнему преданию, еще и полвека спустя сохранялись зазубрины от мушкетов повстанцев. Дед Холмса участвовал в войнах с англичанами, еще раньше — с индейцами и французами, отец проповедовал в одной из церквей Бостона, по взглядам будучи суровым, бескомпромиссным кальвинистом. Распространение среди паствы либеральных настроений в конечном счете лишило его прихода, но в убеждениях не поколебало: “Говорят, что мне нет дела до пожеланий и вкусов слушателей: причиной тому — мое стремление их *СПАСТИ*, а отнюдь не *УБЛАЖИТЬ*”². О том, что душеспасительные речи могли иметь эффект если не противоположный, то весьма далекий от ожидаемого, свидетельствует пример его собственного сына. Суровость родительских наставлений не воспитала в юном Холмсе послушания, напротив, спровоцировала к самоутверждению: “Я мог бы, пожалуй, стать священником, если бы не наглядный пример некоего духовного лица, речами и видом более походившего на гробовщика” (2; р. 228). Окончив ортодоксальную кальвинистскую семинарию, он в

1825 г. поступил в Гарвард, угодив, по собственному выражению, из “доктринального котла” в “рационалистический ледник” (2; р. 229). Еще не будучи уверен в призвании, он по завершении курса в 1829 г. погрузился было в изучение юриспруденции, но ненадолго: “Не знаю, каким видится храм Закона тем, кто в него уже вошел, но у порога холодно и безрадостно” (2; р. 231). Куда более серьезным и устойчивым оказался интерес Холмса к медицине: занятия, начатые в Бостоне, а затем продолженные в Европе, воспитали в нем хладнокровную наблюдательность, приучили “не верить авторитетам, если можно обратиться к фактам, и не гадать, когда можно узнать наверное” (2; р. 233). Медицинское образование Холмса завершилось в 30-е годы в парижских клиниках и моргах, гуманитарное — там же, в театрах, кафе, на улицах и набережных Сены. Диплом врача он получил в Гарварде в 1836 г., но большой практики никогда не имел, то ли потому что сам не прилагал к тому особых усилий, то ли потому, что осторожные бостонцы не доверяли врачу с репутацией поэта и, чуть не до старости, с “внешностью мальчишки”. Ему пришлось не столько лечить, сколько учить будущих врачей, сначала в качестве профессора анатомии, а впоследствии — декана медицинского факультета в Гарварде. Лекции профессора Холмса популярностью могли соперничать с драматическими спектаклями: слушатели приходили загодя, чтобы занять первые ряды. Сохранился следующий отзыв современника: “Он входит — его приветствует восторженный вопль и шквал аплодисментов. Потом наступает тишина, и на протяжении часа сменяют друг друга строгое описание, аналитический разбор, неожиданное сравнение, анекдот и каламбур, одевающие сухой костяк ученых фактов в плоть поэтической образности” (2; р. 235).

Слава Холмса как автора “стихотворений на случай”, приобретенная им еще в бытность студентом, в дальнейшем упрочилась: редкий банкет, юбилей, торжественная церемония в Бостоне или в Гарварде обходились без его поэтического “отклика”. Но истинное пробуждение от “литературной летаргии”, как считал сам Холмс, состоялось не ранее 1857 г., благодаря настойчивости Дж.Р.Лоуэлла, привлечшего его к сотрудничеству во вновь основанном ежемесячном журнале “Атлантик мансли”. Примерно в это же время начинаются и регулярные обеды в Субботнем клубе: так назывался кружок бостонских знаменитостей, людей науки и искусства, собиравшихся каждую последнюю субботу месяца для застольных бесед и “взаимного восхищения”. Среди присутствовавших были литераторы Эмерсон, Готорн, Лонгфелло, Дж.Р.Лоуэлл, Уильям Дин Хоуэллс, Уиттьер, натуралист Луис Агассис, историк Джон Л.Мотли, философ и лектор Генри

Джеймс старший (его сына, Уильяма, будущего основателя американского прагматизма, доктор Холмс экзаменовал по анатомии).

В 1857 г. в “Атлантик мансли” публикуется серия эссе Холмса под названием “Самодержец утреннего застолья” (*The Autocrat of the Breakfast Table*). В следующем, 1858 г., эссе вышли отдельной книгой, которая открывалась такой фразой: “Перед тем, как меня прервали, я как раз собирался сказать...”. Перерыв, действительно, имел место и длился целую четверть века: едва ли кто из читателей помнил, что еще в 1831–1832 годах в журнале “Нью-Ингленд мэгезин” были опубликованы самые первые эссе Холмса, в ту пору еще и не помышлявшего о карьере писателя. Теперь он “решил вновь потрянуть тот же сук и сравнить на вкус зрелые плоды с ранней падалицей”³. В результате получилась книга вольная и неожиданная по форме, где оттеняют друг друга серьезность мысли и ироничность тона, перемежаются стихи и проза, житейские анекдоты и философские рассуждения, обращенные к предметам самым разнообразным: старость и молодость, Лонгфелло и Байрон, наука, женщины, канарейки, плагиат и т.д. Скрепляет эссе фигура повествователя: он — “самодержец” соседски-приятельского кружка, собирающегося ежедневно к завтраку в бостонском пансионе и составленного из типов, великолепно узнаваемых и характерных для Новой Англии, — студент-богослов, школьная учительница, поэт, профессор, хозяйка пансиона и т.д. При всей искусственности приема повествование отличается удивительной непринужденностью, органичностью. “Одной из причуд доктора Холмса, — напишет впоследствии Ван Вик Брукс, — было считать всю Новую Англию, даже всю Америку огромным пансионом для друзей; в пансионе этом стоял необъятный обеденный стол, а во главе его долгие годы восседал сам Холмс”⁴.

Холмс считал искусство беседы одним из изящных искусств и много размышлял над его природой. На страницах “Самодержца” рассыпаны замечания, шутливые, но поражающие точностью, тонкостью, глубиной и многомерностью смысла. “Сплюшь и рядом, — заявляет, к примеру, повествователь, — я говорю затем, чтобы понять, что думаю, на манер школьника, который выворачивает карманы, чтобы узнать, что в них лежит” (3; р. 246). В беседе, которую ведут двое, допустим Джон и Томас, говорится в другом месте, по-настоящему участвуют не меньше, чем шестеро: реальный Джон, Джон, каким он сам себя представляет, и Джон, каким его видит Томас, — то же, соответственно, со стороны Томаса. Простой диалог являет собой сложное взаимодействие, протекающее на сознательном и подсознательном уровнях, в ходе которого не только формулируется уже известное, но и открывается

новое. Наиболее плодотворным и приятным Холмс считает разговор, “богатый не аргументами, а стимулами к размышлению” (3; р. 56). И как бы в развитие последнего тезиса: “Для меня беседа — что вспашка земли под новый урожай мысли. За всходы я не отвечаю” (3; р. 246).

Многие реальные собеседники доктора Холмса свидетельствовали, что процесс устной “вспашки” бывал и впрямь куда интереснее “урожая”, собранного в его же печатной продукции. В той мере, в какой эссеистическая проза Холмса передает импровизационное, раскованное движение мысли, рождающейся по ходу дружеской “болтовни”, она представляет собой открытие, новаторское для американской словесности XIX в. и не только для нее. Неожиданно совпадая по мысли с (не любимым им) Эмерсоном, Холмс утверждает: “Жизнь с ее высотами и глубинами бесконечно превосходит любое ее описание, самый точный протокол человеческого опыта все равно что гербарий в сравнении с несчетными листьями и цветами лесов и прерий, которые сверкают, блестят, шелестят, дышат, источают аромат, всасывают яды, дают жизнь и преобразуют в нее смерть” (3; р. 61). Хорошая книга должна бережно сохранять в себе непосредственность живого опыта. Собственная первая книга Холмса этому требованию, безусловно, соответствует, чего нельзя сказать о следующих сериях эссе — “Утреннее застолье профессора” (*The Professor at the Breakfast Table*, 1860), “Утреннее застолье поэта” (*The Poet at the Breakfast Table*, 1872), “За чашкой чая” (*Over the Teacups*, 1891), где первоначально найденный принцип эксплуатируется, но уже без прежнего обаяния и свежести.

Долгая жизнь Холмса почти лишена событий. За исключением двух лет, проведенных, еще юношей, в Европе, и трехмесячной поездки туда же в старости, он обитал безвыездно в Кембридже и Бостоне, который считал “интеллектуальным центром континента, а следовательно, и планеты” (3; р. 112). Все его друзья жили по соседству, в радиусе нескольких миль. Этим кругом общения Холмс дорожил, полагая, что вне его не может состояться подлинно цивилизованный человек. Недостаток же цивилизованности, по его убеждению, невосполним даже сколь угодно выдающимися личными достоинствами. Культ “человека, который создал себя сам”, столь характерный для Америки прошлого века, не вызывал в Холмсе энтузиазма, скорее — иронию: “Человек, который сам себя создал, сам себя, так сказать, выстрегал собственным перочинным ножиком, заслуживает, не спорю, более уважения, чем стандартный образец машинной работы, сделанный по лучшим лекалам, да еще отполированный светским общением и путешествиями. Но и утверждать, что первый во всем равен второму, я бы не стал” (3; р. 30).

На несколько иной лад, чем трансценденталисты, в отношении которых он был настроен иронически, Холмс исследовал “корреспонденции” между духовным и материальным: если те искали проявления духовного в физическом, то он пытался применить физические законы к сфере духа. В религиозных взглядах Холмс близок унитариям. Не приемля ограниченности старой теологии, он противопоставлял кальвинистской ортодоксии науку, в которой видел фактически новую религию, более оптимистическую в отношении возможностей и прав человека. “Как астрология в свое время уступила место астрономии, так и на смену теологии, науке о Том, кого пылливый человеческий разум сам постичь не в силах, быстро идет нечто, что следовало бы назвать теонимией или же наукой о законах, в соответствии с которыми действует Создатель” (1; p. 272).

Холмс разделял эволюционную гипотезу в до-дарвиновском ее варианте: в стихотворении, которое он любил более других своих произведений, “Кораблик” (*Chambered Nautilus*, 1858), моллюск наутилус, наращивающий по мере роста свой дом-раковину, предстает как аллегория человека и человечества в их бесконечном совершенствовании. Изящна и изобретательна образно-смысловая игра, сталкивающая классический миф и строго научное описание, природное и духовное, смерть и жизнь. Жизнь — дом и храм души, активной, непоседливой, вечно деятельной, неустанно занятой “строительством”: “Build thee more stately mansions, O my soul!” (Воздвигни более величественные дворцы, О душа моя!). Органическая, подвижно-изменчивая, живая форма в глазах Холмса предпочтительнее безупречно логического шедевра — вроде дяконовой одноколки (“The Deacon’s Masterpiece, or The Wonderful “One-Hoss-Shay”), неуязвимой для времени во всех деталях и потому сто лет не ломавшейся, а потом вдруг рассыпавшейся в прах. Стихотворение это нередко толкуют как иронический выпад против кальвинистской догмы и вообще всякого догматического мышления. “Логические и аналитические ухищрения человека, — полагал Холмс, вполне созвучно с романтиками, — мало что значат сравнительно с его изначальным отношением к природе и истине: у людей достанет здравомыслия, чтобы согласиться с этим рано или поздно, узнав истинную цену “логике”⁵.

Религия, по мысли Холмса, тоже несет в себе эволюционный импульс: каждый век творит божественный образ на свой лад и вкус, подобно тому как граждане Соединенных Штатов избирают и переизбирают президентов. Человек и Бог связаны взаимными обязательствами, своего рода “контрактом”. “Прежде всего мы хотим знать Его, затем доверять Ему и затем — любить” (To know him first, then trust Him and then love), — говорится в одном из его поздних стихотворений (“Wind-Clouds and Star-Drifts”, 1872). И

далее там же: “Я имею право знать Того, кому служу” (I claim the right of knowing whom I serve). Без свободы воли невозможна моральная ответственность, стало быть, и грех, стало быть, и ад.

Разработка этой проблематики, чрезвычайно для него важной, продолжена Холмсом в романах, написанных уже на склоне лет, — “Элси Веннер” (*Elsie Venner*, 1861), “Ангел-хранитель” (*The Guardian Angel*, 1867), “Смертельная неприязнь” (*A Mortal Antipathy*, 1885). Каждая из этих книг, которые автор называл “медицинскими” (а публикатор в двадцатом столетии окрестил “психиатрическими”), — облеченная в литературную форму история болезни. Мать Элси Веннер была укушена гремучей змеей во время беременности, в результате во внешности и манере девушки проглядывает нечто отталкивающее “змеиное”. Она жертва, невольная носительница зла, за которое не может и не должна нести ответственность. Холмсу присуще глубокое сознание человеческой ограниченности, предопределенности конкретной судьбы долгой цепочкой причин и следствий, над которой индивид не властен: “Иные полагают, что любую беду можно поправить, если “вовремя” призвать специалиста, врача или учителя. Так оно, без сомнения, и есть, только “вовремя” — означает иной раз за сотню, а то и две сотни лет до рождения ребенка, когда за специалистом никто и не думает посылать” (1; р. 275). Зло, на взгляд Холмса, более сродни нездоровью. Поэтому знатоку человеческой природы пристали сочувствие и понимание, а не риторическое суждение или осуждение. Пытливость ума, пристальность наблюдения, точность анализа позволили Холмсу в его романах (в художественном отношении откровенно слабых) в чем-то предугадать едва наметившиеся в его время тенденции развития психологии и антропологии, в частности, интерес к бессознательному в психике. Любопытно, что как литератор и критик он решительно не принимал натурализма Золя или откровенностей Уитмена, зато как врач-клиницист подоплеку этих литературных явлений исследовал внимательно и пытливо.

Современник “романтического возрождения” в Америке, Холмс мало сочувствовал романтическому пафосу. Сентиментальные излишества, пышность риторики его отталкивали. Образность собственных его произведений тяготеет к сдержанной, строгой домашности “простого стиля” американских пуритан — Анны Брэдстрит (с которой он состоял в отдаленном родстве), У.Брэдфорда. Литература, на взгляд Холмса, должна быть бескорыстна, социальна, общительна; она призвана нести читателю духовную помощь и наставление и лишь во вторую очередь — служить средством индивидуального самовыражения. На вопрос, какое из сочинений доставило ему как автору более радости — трактат о родильной горячке, который многим помог сохранить

жизнь, или знаменитый "Кораблик", Холмс, поколебавшись, ответил: "И то, и другое... Хотя наслаждение от поэзии, пожалуй, более эгоистично" (5; р. 106).

В Америке, пережившей трагедию Гражданской войны, Холмс, как и другие "брамины", чувствовал себя реликтом ушедшей эпохи, последним листком на облетевшей ветке ("The Last Leaf"). "Космический" оптимизм, столь свежо воспринимавшийся в 40-е и 50-е годы, выродился со временем в плоское самодовольство. Отмеченная же критиком-современником склонность доктора Холмса "бесконечно колотить по гвоздю, который был им же забит с первого удара" (2; р. 239), обернулась последовательным традиционализмом, весьма далеким от иронической трезвости вопрошания, столь привлекательной в его произведениях молодых и зрелых лет.

ПРИМЕЧАНИЯ.

¹ *Morse J.T., Jr.* Oliver Wendell Holmes. Life and Letters. N.Y., London, 1980, p. XXIV.

² *The New England Men of Letters.* Boston, 1937, p. 227.

³ *Holmes O.W.* The Autocrat of the Breakfast Table. N.Y., 1961, p. IX.

⁴ *Брукс В.В.* Писатель и американская жизнь. М., 1971, т. 2, с. 258.

⁵ *Armes G.* The Fields Were Green. Stanford, Calif., Stanford Univ. Press, 1953, p. 106.

ДЖОН ГРИНЛИФ УИТТЬЕР

Поэт и публицист Джон Гринлиф Уиттьер (John Greenleaf Whittier, 1807—1892) вошел в национальную историю как один из виднейших представителей аболиционистского движения. Однако его место в сознании современников и в истории американской литературы не исчерпывается этой стороной его деятельности. Оказавшись у истоков романтической поэзии в США, Уиттьер стал и одним из последних американских поэтов-романтиков. Творчество Уиттьера тесно связано с его “малой родиной” — Новой Англией, где он родился и провел свою жизнь. В этом смысле оно убедительно подтверждает значение и в XIX в. изначально заложенного регионализма как одного из существенных факторов развития американской литературы и в том числе — поэзии романтизма.

Определяющую роль в формировании личности Уиттьера — человека и поэта — играло то, что он происходил из среды новоанглийских квакеров, представлявших самое мягкое и терпимое течение протестантизма. Его непоколебимая убежденность в равенстве всех людей, в их праве на свободу во всех сферах мысли и деятельности и неизменная готовность защищать эти права ненасильственными способами, подлинное человеколюбие, религиозная терпимость в сочетании с нравственной бескомпромиссностью проистекают из этого источника. Принадлежность к квакерству во многом предопределила и эстетические установки Уиттьера. В частности, он считал, что предметом художественного изображения могут служить обыкновенные люди и повседневная жизнь, а поэт должен описывать то, что ему хорошо известно из личного опыта. С квакерским культом простоты, обыденности связано также требование безыскусности и непритязательности стиля, которому он следовал в своих стихах.

Большую часть жизни Уиттьер провел, занимаясь сельским трудом в горячо любимой и воспетой им во многих стихотворениях долине реки Мерримак, где его предки начали хозяйствовать на земле еще в XVII в. В 1836 г. поэт продал отцовскую ферму и купил другую, в Эймзбери, где в основном и жил с 1840 г. Выросший в типичной фермерской семье, Уиттьер не получил систематического образования. Молодого поэта нередко называли “аме-

риканским Бернсом". Именно томик стихов Бернса, подаренный ему сельским учителем, оказался к тому же одним из первых и самых сильных поэтических импульсов в жизни молодого фермера из Новой Англии: он пробудил в нем интерес к поэзии, внушил надежду, что поэтом может стать и человек, выросший в скромных условиях, что окружающая его природа и фермерский быт могут представлять благодатный объект поэтического творчества. Бернсовские мотивы не исчезают из лирики Уиттьера на протяжении всей его жизни; они заметны не только в ранних, но и в поздних, вполне самобытных произведениях 60–80-х годов. Поначалу молодой фермер писал стихи для себя, но его сестра тайком отправила их в газету, и к изумлению и восторгу автора они были напечатаны. Редактор газеты У.Л.Гаррисон неожиданно появился на ферме, чтобы познакомиться с юным дарованием и уговорить его отца помочь (или хотя бы позволить) сыну получить образование. Начался трудный путь восхождения ново-английского поэта-фермера на Парнас. Уиттьеру приходилось много работать. Он шил обувь, когда учился в Хэйверхилле, а затем во второй половине 20-х и в 30–40-е годы сотрудничал в редакциях и сам редактировал различные периодические издания.

В начале 30-х годов Уиттьер одним из первых включается в аболиционистское движение. Его огромный вклад в дело борьбы против невольничества заключался как в прямом (отчасти закусном, но весьма весомом) воздействии на политический процесс, так и в редакционно-издательской и публицистической деятельности и в художественном творчестве. Последовательный противник рабства, заявивший о своей поддержке аболиционистских идей еще в 1833 г., когда они не встречали одобрения большинства американцев, Уиттьер всю жизнь оставался убежденным сторонником освобождения негров. Статья "Справедливость и целесообразность" (*Justice and Expediency*, 1833) считается одним из наиболее развернутых и аргументированных выступлений за уничтожение рабовладения. За ней последовал еще ряд высказываний в печати, в частности "Аболиционисты. Их чувства и цели", "Демократия и рабство" и др. В этот, самый бурный период его жизни Уиттьеру неоднократно приходилось противостоять мнению большинства. В 1838 г. разъяренная толпа противников аболиционизма сожгла Пенсильвания-Холл в Филадельфии, кабинет Уиттьера — редактора "Пенсильвания фримэн" — был разгромлен. В те годы поэт-квакер обнаружил не только незаурядный талант политика, но и большое мужество в защите своих убеждений. Свою деятельность участника аболиционистского движения Уиттьер считал чрезвычайно важной. "Я придаю большее значение своей подписи под "Декларацией против рабства" 1833 года, чем на титульном листе любой книги", — говорил он.



ДЖОН ГРИНЛИФ УИТТБЕР

В конце 50-х годов становится очевидно, что активная политическая деятельность не под силу Уиттьеру, всегда отличавшемуся слабым здоровьем. Он отходит от прямого участия в политической борьбе, хотя и сохраняет верность своим принципам. С этих пор Уиттьер проводит большую часть времени на ферме в Эймзбери и почти целиком отдается поэтическому творчеству. Его дарование развивалось на протяжении всей его долгой жизни — Уиттьер-поэт достигает зрелости после пятидесяти лет, став одним из любимцев соотечественников, признанным классиком американской поэзии. Семидесятилетний, а затем и восьмидесятилетний юбилей поэта отмечались как события национального масштаба.

Прозаические произведения составляют несравненно менее значительную часть творческого наследия Уиттьера, чем поэзия. Его проза представлена публицистикой — статьями, эссе, памфлетами, критическими очерками (главным образом об американских поэтах-современниках), письмами, рассказами о поэзии Новой Англии и воспоминаниями о детстве. Лучшим его прозаическим произведением являются “Страницы из дневника Маргарет Смит в провинции Массачусетского залива” (*Leaves from Margaret Smith's Journal in the Province of Massachusetts Bay, 1848*), представляющие собой удачную стилизацию под подлинные заметки молодой девушки, приехавшей в Новую Англию из Великобритании. “Страницы из дневника Маргарет Смит” не только содержат колоритные и достоверные зарисовки жизни и нравов первых поселенцев Новой Англии, но и дают возможность проникнуть в их внутренний мир, передают атмосферу эпохи. Избран широко распространенную в американской литературе XVII в. форму дневника, Уиттьер пытается взглянуть на действительность глазами английской гостьи, воспринимающей местные пейзажи и обычаи как экзотические. Она впервые встречается с индейцами, суровыми пуританами, квакерами. Чередуя яркие эпизоды, диалоги, в которых сталкиваются различные точки зрения, и впечатления героини, автор демонстрирует живые картины американской истории, незаметно подводя читателя к размышлениям о проблемах исторического развития США, неизменно волновавших поэта: об экспансии белых поселенцев и их отношении к индейцам, опасности фанатичной веры и преследовании инакомыслящих. Во многом “Страницы из дневника Маргарет Смит” напоминают исторические новеллы и романы Готорна.

Эволюция поэзии Уиттьера отражает динамику американского романтизма в целом. В его творчестве отчетливо выделяются три периода. Первый относится к 20-м—началу 30-х годов — времени ученичества и создания первых романтических баллад и пейзажной лирики. Его итогом стал сборник “Легенды Новой Англии в

прозе и стихах" (*The Legends of New England in Prose and Verse*, 1831). Следующий период, охватывающий примерно четверть века, от начала 30-х до конца 50-х годов, отмечен активным участием поэта в аболиционистском движении. Доминантой творчества Уиттьера становятся в это время гражданские мотивы. Третий, заключительный период, приходится на 60–80-е годы. Он явился временем расцвета поэтического дара Уиттьера, когда были созданы многие произведения, вошедшие в сокровищницу национальной поэзии. По своей направленности и характеру его поэзия близка установкам бостонской школы. Уиттьера объединяет с "браминами" сознательная ориентация на европейский поэтический канон, стремление претворить национальный материал в поэтические формы, освященные временем. Первые поэтические произведения Уиттьера приходятся на начальный этап американского романтизма, который Ю.В. Ковалев называет периодом нативизма, когда поэты и писатели Соединенных Штатов видели свою задачу в художественном отражении природы, истории, нравов своей страны во всем их своеобразии и стремились к созданию национальной литературы. Если классическими представителями нативизма в прозе были Ирвинг и Купер, то в поэзии он ассоциируется с именами Брайанта, Лонгфелло, Хэллека, поэтов-трансценденталистов, Лоуэлла и Уиттьера. Нативизм сыграл большую роль в становлении национальной литературы США, поскольку с ним связано проникновение национального материала и национального самосознания в художественное творчество. Немаловажное место в этом процессе принадлежало романтической балладе, одним из создателей которой был Уиттьер ("Молль-кувшин" — "Moll-Pitcher", 1832; "Могг Мегон" — "Mogg Megone", 1836). Подобно историческому роману, баллада в США развивалась под влиянием Вальтера Скотта. Образцом для целого поколения американских романтиков послужил также Ирвинг, окруживший долину Гудзона ореолом романтических легенд. Баллада, основанная на местных преданиях и легендах, становится для Уиттьера одним из излюбленных жанров — ею открывается его творческий путь и к ней же он охотно обращается и в последний, самый плодотворный период своей деятельности.

Не все произведения, вошедшие в ранние сборники Уиттьера, равноценны в художественном отношении. Поэт в зрелые годы протестовал против включения некоторых из них в собрания своих сочинений из-за их откровенно подражательного характера. Сам Уиттьер говорил позднее, что его "Могг Мегон" "наводит на мысль об огромном индейце в боевой раскраске, гордо выступающем в скоттовской клетчатой юбке". Однако даже ранние, не вполне самостоятельные произведения в духе Скотта, подобные

“Моггу Мегону”, имели определенное значение как первые подступы к национальному материалу.

По мнению ряда тогдашних критиков, краткий исторический опыт Соединенных Штатов не содержал колоритных событий, которые могли бы быть положены в основу баллады. О.Браунсон, например, утверждал, что американская история “по существу прозаична”, никто не мог бы положить на музыку “суровое старое пуританство или окружить поэтическими ассоциациями молитвенный дом конгрегационалистов”. Заслуга Уиттьера в том, что ему это удалось. Поэт-фермер, как и Лонгфелло и другие поэты-романтики, был убежден в том, что его регион представляет собой благодатную почву для баллады. В начале 30-х годов в предисловиях к сборнику стихотворений одного из ранних романтиков “Литературное наследство Дж.Г.С.Брэйнарда” (1832) и к своему сборнику “Легенды Новой Англии” Уиттьер перечисляет темы, которые могут стать основой сюжета ново-английской баллады: суеверия, ведовство и т.п. Этот новаторский по характеру сборник — если не первая, то одна из первых попыток воспроизвести ново-английский фольклор. Потомок шести поколений ново-английских фермеров, Уиттьер, как отмечал Ван Вик Брукс, “возрос на местных преданиях, рассказах о ведьмах и войнах с индейцами, повествованиях бродячих батраков и цыган”¹. В юности он с увлечением изучал архивные материалы, документальные источники, стремясь осмыслить исторический путь родного региона. Поэт использует в своих произведениях и “Великие деяния” Коттона Мэзера.

В своих стихах, с их ярко выраженным ново-английским колоритом, Уиттьер прямо декларирует свой замысел — приподнять завесу прошлого, воскресить древние предания, передать образ мыслей предков:

Милы мне былого тени, отблески далеких лет,
Внешне холодны и грубы, но внутри их чистый свет.
Как шотландец тот великий, что по кладбищам бродил
Со своим резцом священным, я склоняюсь у могил,
И с гробниц традиций древних я снимаю плешь и мох,
Обметаю пыль с надгробий и касаюсь бледных строк.

“Гарнизон Кейп-Энна”*

В прошлом Новой Англии Уиттьер, подобно Готорну, находит истоки вольнолюбия — одной из основ американской республики, какой он хотел бы ее видеть, но замечает и опасный фана-

* Здесь и далее, помимо специально оговоренных случаев, переводы стихотворений Уиттьера принадлежат автору главы.

тизм, и жесткую ограниченность пуритан. По-своему трактуя вольнолюбивые традиции родного края, поэт связывает их с квакерами, именно они представляются ему подлинными наследниками духа “Мэйфлауэра”. Рассказывая о крестном пути квакеров, подвергаемых жестоким преследованиям, изгоняемых из обжитых мест, вынужденных селиться на неосвоенных землях, Уиттьер пишет:

Сама история вознаградит
Всех тех, кто нас свободе обучал,
Кто мыслью век свой темный обогнал
И имени Друзей не запятнал.
“Изгнанные из Массачусетса”

В этих событиях прошлого были как бы потенциально заложены все необходимые составляющие балладного жанра: напряженный драматизм, резкое конфликтное столкновение героев, сильные личности. Баллада предполагает целостность, завершенность сюжетного эпизода. В соответствии с особенностями балладного времени действие как будто происходит на глазах читателя, впечатление усиливается благодаря выразительным живописным деталям. Герои баллад Уиттьера — пуританские жестокие священники и исполнители их воли, невинные жертвы суеверий, верные своим принципам инакомыслящие (“Королевский посланец”, “Венхэмская ведьма”, “Изгнанники”).

Особенностью баллад Уиттьера является широкое введение массовых сцен, выражающих позицию народа. Иногда толпа поддерживает власти предрешающие и лишь позднее меняет отношение к жертвам, чаще же — более или менее решительно противится жестокостям, которые творят на ее глазах правители колонии (“Кассандра Саутвик”). Подлинными героями становятся в его стихах не только квакеры, но и пуритане, не желающие принимать участие в преследовании инакомыслящих, осознавшие нелепость распространенных суеверий, все, кто готов отстаивать духовную свободу. Именно такие, “свободные духом” люди являются, по мнению Уиттьера, оплотом американской республики, и он надеется, что они всегда будут служить образцом для сограждан (судья Пайк из баллады “Как женщины шли из Дувра”, Мэйси из “Изгнанников”, героиня баллады “В церкви Старый Юг”). Характеры Уиттьера тесно связаны со взрастившей их почвой. Суровость, сила воли первых поселенцев подобны “льду и железу” ново-английской зимы (“Пенсильванский пилигрим”). Уиттьер был мастером изображения родной природы. Как свойственно композициям баллады, произведения поэта в этом жанре обычно открываются пейзажной зарисовкой, предуготовляющей читателя к восприятию изображаемых событий. Иногда пейзаж-

ная рамка контрастна по отношению к происходящему в балладе ("Маргерит"), оттеняет драматизм сюжета. Чаше, согласно балладному жанру, пейзаж соответствует разворачивающимся на его фоне событиям; Уиттьер удачно использует параллелизм в изображении природы и развивающегося действия ("Изгнанники").

В соответствии с законами жанра, большую роль в балладах Уиттьера играет остродраматический диалог, в котором сталкиваются позиции персонажей, в полной мере выявляется противоположность их характеров.

Особенностью баллад Уиттьера является то, что большинство из них, несмотря на драматизм действия, имеет счастливый финал. Это в целом не свойственно жанру баллады, тяготеющему к трагической развязке. Вероятно, стремление поэта-квакера привести своих героев к счастливому концу обусловлено его оптимизмом, убеждением в том, что времена религиозной нетерпимости миновали, желанием показать торжество добра и справедливости, утвердить идею национального единства. Уиттьер воспринимает американский народ как сплав разных национальностей, исповедующих разную веру, но живущих в атмосфере взаимопонимания, объединенных общими идеалами свободы и гуманизма. Показательно, что героями его произведений выступают не только потомки англичан — пуритане и квакеры, но и ирландские ("Кэтлин", "Сикаморы"), и немецкие поселенцы ("Видение сапожника Кизара", "Пенсильванский пилигрим"), и Уиттьер широко использует фольклор этих народов.

Примечательной чертой баллад Уиттьера, в целом не характерной для этого жанра, являются также дидактические финалы, резко контрастирующие со стремительно развивающимся, лаконично изложенным действием. Они содержат тот нравственный урок, который Уиттьер предлагает читателям извлечь из прошлого. В некоторых балладах такие финалы воспринимаются как нечто чужеродное, в других — естественно вытекают из рассказанного, по существу являя собой цель написания произведения ("Пророчество Сэмюэля Сьюолла", "Авраам Девенпорт").

Наряду с балладами большое место в творчестве Уиттьера занимает медитативно-изобразительная и изобразительная, в частности, пейзажная лирика ("Вид Монандока с Вахусета", "Картины", "Горные картины"). Эти стихи отличает обостренный интерес к местному колориту, внимание к своеобразию американской природы. Знаменитый Теннисон утверждал, что Уиттьер в некоторых описаниях пейзажа и полевых цветов мало чем уступает Вордсворту. Желая придать ореол поэтичности родной природе, прекрасной, но "невоспетой и неизвестной" ("Закат у Биркампа"), "неописанной" ("Наша река"), Уиттьер, как и Брайант и Лонгфелло, пытался внести в свои пейзажи одухотворяющее на-



ФРЕДЕРИК ЧЕРЧ. НИАГАРСКИЙ ВОДОПАД. 1857.

чало, соотнося их с историей страны, с легендой. Подобно тому, как Ирвинг сопровождал описание берегов Гудзона передачей бытовавших в этом краю сказаний, Уиттьер в стихах "Источник", "Лебединая песнь священника Эйвери" рассказывает романтические легенды, связанные с этими местами. Стремясь подчеркнуть национальное своеобразие изображаемых ландшафтов, Уиттьер предлагал заменить безликие и невыразительные названия индейскими, отражающими легенды и историю этого народа ("Палатка на побережье". "Озеро Кеноза"). В мелодике индейских названий Уиттьеру слышатся "последние отзвуки реквиема краснокожему" ("Невеста Пеннакука").

Пейзажные зарисовки Уиттьера примечательны точностью деталей, достоверностью изображения. Стремление запечатлеть мельчайшие подробности пейзажа сочетается у него с попыткой воплотить единство конечного и бесконечного, что столь характерно для романтической натурфилософской лирики:

Волна, сильна и глубока,
Бежит от ниточки песка
Туда, где неба синий свод
Сольется с синевою вод.
"Хэмптонское побережье".

Уиттьер умел создавать колористически богатые зарисовки; используя "все гармонии звука, формы, цвета, движения" ("Среди холмов"), мог заставить читателя увидеть пейзаж в движении, меняющимся на глазах ("Закат у Биркампа", "У озера"):

Как злато, озеро горит,
Его луна посеребрит;
Другое множит пурпур гор
И неба алого простор.
"Летнее путешествие"

Светлеет золото воды,
Бледнеет алый небосвод,
И над долиною, крылат,
Туман серебряный плывет.
"Закат у Биркампа"

Особое значение в стихах Уиттьера имеют свет и воздух, призванные подчеркнуть духовное начало в пейзаже, к чему стремились многие романтики. Примечательно многообразие оттенков цвета, сложные цветовые гаммы ("Цветы орешника", "Летнее путешествие"). Игра красок позволяет поэту передать гармонию природы, ее вечную изменчивость. Уиттьер любил представлять один и тот же пейзаж в меняющемся освещении, особенно рисо-

вать воду, водную гладь, прежде всего свои любимые озера (“Буря на озере Асквам”, “Лето у озера”, “Закат у Биркампа”).

Подобно другим поэтам-романтикам США, Уиттьер охотно изображал “пейзаж простора”, пейзаж с открытой перспективой, чаще всего — океан, озера. Восхищаясь величием американской природы, Уиттьер предпочитает спокойный, умиротворенный пейзаж; в его стихах редко можно найти бушующую стихию. Даже такая мощная и грозная сила природы, как океан, предстает в виде голубой глади, мерцающей в отдалении. По мнению Уиттьера, присутствие человека не нарушает гармонии пейзажа, его чистоты и величия; он нередко включает в него постройки и другие следы человеческой деятельности.

Баллады Уиттьера и его пейзажную лирику можно отнести к числу крупнейших достижений нативизма в поэзии США.

Второй период творчества Уиттьера связан преимущественно с его участием в аболиционистском движении. Стихи Уиттьера широко публиковались в печатном органе аболиционистов “Либерейтор” с 1833 по 1837 г. Отдельным выпуском они сначала были напечатаны без ведома автора в 1837 г., а первое санкционированное им издание появилось в 1838 г. Эпиграф к этому сборнику (слова Кольриджа) исчерпывающе характеризует гражданскую позицию поэта-квакера: “Бывает время хранить молчание”, — сказал Соломон. Но когда я перешел к первому стиху четвертой главы Екклесиаста: “И видел я всякие угнетения, какие свершаются под солнцем: и вот следы угнетенных, и утешителя у них нет; и от руки угнетающих их насилие, а утешителя у них нет”, я заключил, что это не время хранить молчание, ибо Правду следует говорить во все времена, но особенно в те времена, когда говорить Правду опасно”.

Проблеме рабства были посвящены многие стихи Уиттьера, вошедшие в книги “Стихотворения” (*Poems*, 1838), “Голоса свободы” (*Voices of Freedom*, 1845), “Панорама” (*The Panorama*, 1856), “В военное время” (*In War Time*, 1863). Аболиционистская поэзия Уиттьера пользовалась огромной популярностью и, несомненно, оказывала сильное воздействие на соотечественников (см. главу “Литература Гражданской войны” в наст. томе). Его стихи печатались на страницах периодических изданий, выходили в виде брошюр и листовок, звучали на митингах и собраниях, были положены на музыку. В художественном отношении эти многочисленные стихи неравноценны. Некоторые из них сам автор называл “политическими побрякушками”. Многим из них не суждено было пережить события, откликом на которые они явились, хотя они были весьма эффективны в качестве стихотворной пропаганды. Однако аболиционистская поэзия Уиттьера включает и подлинно художественные произведения, которые можно отнести к

лучшему из созданного им: "Икабод", "Из Массачусетса в Виргинию", "Прощание рабыни-матери из Виргинии с дочерьми, проданными в рабство на Юг", "Письмо миссионера методистской епископальной церкви Юга, в Канзасе, выдающемуся политику", "Охотники на людей", "Барбара Фритчи".

Поддержка Уиттьером аболиционизма имела религиозную, нравственную и практическую основу, базировалась на идеях гуманизма, квакерской вере в равенство людей и святость любой человеческой души, на теории естественного права, наконец, на соображениях экономической целесообразности. Взгляды Уиттьера на тактику борьбы против невольничества постепенно претерпели изменение. Вначале поэт-квакер, будучи противником насильственных действий, надеялся добиться уничтожения рабовладения мирными, политическими средствами, но со временем был вынужден признать неизбежность вооруженной борьбы (ср. стихи "Всемирная конвенция друзей эмансипации", "Моральная битва" и "Приговор Джону Брауну", "Италия", "Слово к этому часу"). В стихотворении "Италия" Уиттьер писал:

Терпеньем, верой обрести
Свободу я мечтал,
Но нет! — Ее провозгласил
Тот, кто в крови, но полон сил,
На поле смерти звал!

Многие стихотворения представляют собой непосредственные отклики на события, связанные с аболиционистским движением, с борьбой вокруг Канзаса, принятием определенных законов, поимкой беглых рабов, различными столкновениями сторонников и противников рабовладения. Заслуживает внимания жанровое, стилевое, интонационное многообразие его стихотворений на эту тему: это гимны ("Laus Deo", "Гимн к празднованию эмансипации в Ньюберипорте"), элегия ("Le Marais du Cygne", "Похороны Барбера"), панегирики политическим деятелям ("Уильяму Ллойд Гаррисону", "Ритнер", "Уильяму Г.Сьюарду", "Джону С.Фремонту"), песни ("Канзасские эмигранты", "Песня рабов в пустыне"), плачи ("Прощание рабыни-матери из Виргинии с дочерьми, проданными в рабство на Юг"), баллады ("Охотники на людей", "Барбара Фритчи"). Примечательно обилие сюжетных стихотворений. Их эмоциональная палитра очень широка и включает язвительную иронию, негодование, скорбь, торжество победы и смирение перед божественной волей. Гневный упрек и горькая насмешка презрения звучат в голосе автора в стихотворении "Охотники на людей":

Вы слышите рог? На охоту, скорей!
 На гонку, на ловлю, на травлю людей!
 Вперед, через горы, леса и болота
 Почтенные граждане мчат на охоту.
 Чу! Крики загонщиков, топот и рев,
 И лай, и рычание спущенных псов...
 Потешимся властью! Благородное дело!
 Дай боже, чтоб дичью земля не скудела!
 Гей, все на охоту! За нами, скорей —
 На гонку, на ловлю, на травлю людей!

О, вид грандиозный! Узрите, народы:
 В свободном краю и во имя свободы
 Министр и священник, купец и солдат
 Садятся в седло и на травлю спешат, —
 На травлю людей, что родиться посмели
 Курчавыми, с черною кожей на теле!
 Ату негодяев! Они не спасутся,
 Охотники brave вихрем несутся,
 Сердца их не дрогнут... Скорей же, скорей —
 На гонку, на ловлю, на травлю людей!

(перев. М. Бородинской)

Ориентированная на прямое нравственное и интеллектуальное и главное — эмоциональное воздействие на аудиторию, аболиционистская лирика Уиттьера отличается эффективным использованием приемов, характерных для политического и религиозного красноречия (риторических вопросов, восклицаний, обращений, антитезы, олицетворения). Велика роль библейских аллюзий, влияние стиля Библии.

Уиттьер сочетает абстрактные понятия, священные для его соотечественников, с конкретными образами и выразительными динамичными сценами, наглядно раскрывающими ужасы рабовладения и преступное, с точки зрения автора, бездействие северян ("Корабль работорговцев", "Воскресная сцена", "В Вашингтоне"). Характерная черта аболиционистской поэзии Уиттьера — драматизация содержания. Ряд стихотворений написан от лица героя, далекого от автора по положению или по политическим взглядам. Этим особо звучащим голосом и определяется специфика стиха. Полный отчаяния голос матери пронизывает стихотворение "Прощание рабыни-матери из Виргинии с дочерьми, проданными в рабство на Юг". Его исполненный скорбных интонаций горестный рефрен своей безыскусной простотой напоминает народную песню:

Нет, нет их со мной —
 В край унылый и сырой

Дочерей моих угнали.
Горе мне, их нет со мной!

Глубоким внутренним драматизмом отличается знаменитое стихотворение “Икабод”, посвященное Дэниэлу Уэбстеру после его речи в сенате 7 марта 1850 г., которая, по мнению многих противников рабовладения, означала предательство его прежних идеалов. Уиттьер не столько негодует, сколько скорбит по поводу нравственного падения некогда славного и почитаемого им политического деятеля. Вообще гнев Уиттьера всегда обращен не против людей, носителей определенных заблуждений, приверженцев ложной, опасной, с его точки зрения, доктрины, а против самой этой доктрины, против социального и политического зла. Вполне заслуженно В.Л.Паррингтон назвал его “самым обаятельным и мягким” “из всех воинствующих аболиционистов”². Уиттьер замечательно умел сочетать нравственную бескомпромиссность, политическую принципиальность с терпимостью к человеческим слабостям и заблуждениям, с уважением к своим политическим противникам.

Для аболиционистской лирики Уиттьера характерны историзм, своеобразный регионализм (во многих стихах, например, “Техас. Голос Новой Англии”, “Массачусетс — Виргинии”, он создает замечательные пейзажи своего родного и других штатов Новой Англии, апеллирует к местным традициям), а также удачное использование фольклора (“В королевском порту”), выразительная ритмическая организация (“Призыв”). Искренность, глубина убеждений, благородство чувств позволяют отнести аболиционистские стихотворения Уиттьера к лучшим образцам американской политической лирики девятнадцатого столетия. Они стали образцом для чернокожих поэтов второй половины века.

Отойдя в 1859 г. от прямого участия в политической борьбе, Уиттьер меняет “боевую трубу на мирную свирель”. Начинается третий, самый плодотворный период его творческой деятельности — время создания большинства автобиографических стихотворений, поздних баллад, религиозной лирики. Поэмы “Занесенные снегом” (“*Snow-Bound*”, 1866) и “Пенсильванский пилигрим” (“*The Pennsylvania Pilgrim*”, 1872), поэтические сборники “Домашние баллады и стихотворения” (*Home Ballads, Poems and Lyrics*, 1860), “Палатка на побережье” (*The Tent on the Beach*, 1867), “Среди холмов” (*Among the Hills*, 1869), “Баллады Новой Англии” (*Ballads of New England*, 1870), “Мириам и другие стихотворения” (*Miriam, and Other Poems*, 1871), “На закате” (*At Sundown*, 1892) свидетельствуют о расцвете таланта Уиттьера. Все чаще его художественные произведения обращены к прошлому: это и баллады, преимущественно из истории Новой Англии, и стихи, в которых поэт вспоминает свое детство.

Центральное место в творчестве Уиттьера 60–70-х годов занимает жанр пасторали. Уиттьер — автор классических идиллических поэм “Занесенные снегом” (1866) и “Пенсильванский пилигрим” (1872), равно как и многочисленных стихотворных пасторалей небольшого объема, в целом представляющих собой вершину американской пасторальной поэзии эпохи романтизма.

Близки к этой группе произведений стихи из более раннего сборника Уиттьера “Песни труда” (*Songs of Labor*, 1850), который обращением к этой теме предвосхищает Уитмена. Его младший современник, поэт и критик Э.К.Стедмэн отмечал: “...как буколический поэт своего собственного региона, воспроизводящий пасторальную жизнь и точку зрения, Уиттьер превосходит всех соперников”³.

Пасторали Уиттьера — это преимущественно идиллии. Нередко сам поэт в подзаголовках или авторских комментариях прямо определяет жанр своих произведений как идиллию: “Мод Мюллер” (“Ново-английская идиллия”, 1854), “Мэйбл Мартин” (“Идиллия урожая”, 1857, 1875), “Занесенные снегом” (“Зимняя идиллия”) и задуманная как летняя “параллель” к ней поэма “Среди холмов” (1868), которая первоначально по замыслу поэта должна была называться “Жена: Идиллия Биркампского озера”.

Привлекательность пасторали для Уиттьера, как и его несомненный успех в этом жанре, обусловлены несколькими обстоятельствами. Именно в пасторали его талант получил наиболее органичное воплощение благодаря счастливому совпадению его этико-эстетических принципов и требований жанра. Гуманистические и демократические убеждения, утверждение достоинства простого человека, квакерское пристрастие к простоте (*plainness*), “простому” стилю, многолетняя жизнь и труд на ферме — все это делало Уиттьера идеальным пасторальным поэтом.

В большинстве пасторалей внимание поэта сосредоточено на герое — личности, вбирающей черты идеализируемого уклада, в ряде произведений — на социуме, который он представляет, гармоничном сообществе людей-единомышленников, духовно близких друг другу, — таковы тесный семейный круг, объединяющий родных и друзей в “Занесенных снегом”, или квакерское братство в “Пенсильванском пилигриме”, где идея человеческой общности получает более широкую трактовку. Уиттьер воспекает единение квакерской общины, ее миролюбие, дружеское общение с приверженцами другой веры. В пасторальных, как и в балладах, его герои обладают чувством собственного достоинства, внутренней свободой, силой духа, веротерпимостью. В своих персонажах Уиттьер стремится воплотить национальный характер, в то же время подчеркивая индивидуальные особенности героев. Представляя различные стороны человеческого общежития, Уиттьер изобража-

ет в своих пасторалях и радость коллективного труда, и сельские развлечения, и наслаждение духовным общением, и ощущение духовного единения в молитвенном доме квакеров, и прелесть беседы с близкими, и столь важное для идиллического мировосприятия состояние душевного покоя человека, живущего в мире с самим собой, верного высшим нравственным принципам. Идиллический мир Уиттьера строится по законам, близким трансценденталистскому кредо "простой жизни и высоких мыслей". По мнению современного исследователя Дж.Б.Пикарда, в поэзии Уиттьера отражена "полная социальная история периода"⁴.

Одна из существенных черт пасторали Нового времени — обращение к прошлому, часто недавнему, к привлекательному патриархальному укладу, который отступает под натиском исторических перемен. В пасторалях Уиттьера предстают два пласта национального прошлого: в некоторых он, как Лонгфелло в "Евангелие", рисует судьбы первых поселенцев, в других обращается к недавнему прошлому, годам детства, памятным и дорогим и его читателям, что вероятно, обусловило особую привлекательность и популярность таких его произведений, как "Занесенные снегом", "Босоногий мальчик", "Разговор с пчелами", "Тыква". В условиях стремительного развития индустриальной Америки, интенсивной урбанизации во второй трети XIX в. хорошо знакомый патриархальный мир исчезал на глазах новоявленных американских горожан, и это порождало ностальгию, столь характерную для романтической пасторали. Как и у многих романтиков, идеал Уиттьера прочно закреплялся в прошлом. Подобно большинству соотечественников, Уиттьер отнюдь не был противником индустриально-урбанистического развития страны, однако сердце его принадлежало сельской Новой Англии, которая, по сравнению с надвигающимся "позолоченным веком", казалась многим жителям северных штатов потерянным раем. Он находил образ жизни независимого фермера наиболее близким идеальной форме человеческого существования. Пасторали Уиттьера включают однако и план будущего. Гармония человеческих отношений в "Занесенных снегом" или в "Пенсильванском пилигриме" представляется не утраченным безвозвратно золотым веком, а прообразом человеческого сообщества, возможного в грядущем, при условии, что люди сумеют сохранить и культивировать непреходящие нравственные ценности: гуманность, трудолюбие, любовь к ближнему, взаимное уважение, терпимость, стремление к независимости. Иначе говоря, будущее видится как вновь обретенное прошлое, наделяемое в пасторальной поэзии Уиттьера исключительно привлекательными чертами.

Художественное пространство пасторалей Уиттьера примечательно любовно выписанным местным колоритом — неяркой

природой Новой Англии, способной щедро вознаградить упорный труд земледельца. Она составляет место действия почти всех его произведений в этом жанре. Характерная черта идиллического пространства — его замкнутость: согласно традиции жанра, — это отделенный от остального мира уголок, “остров” в чужеродном окружении. В литературе США это, как правило, лес, но в поэзии Уиттьера мир пасторали обычно размещен в речной долине, укрытой холмами от враждебных холодных ветров.

Наполнены закатной тишиной
Долины пенсильванских рек весной;
Защищены оградой лесной
Покойные селенья.
“Пенсильванский пилигрим”

В более широком смысле “островной” характер идиллического пространства у Уиттьера можно усмотреть в теплом “круге” домашнего очага на ферме, которую обступила со всех сторон декабрьская вьюга (“Занесенные снегом”), в изолированном квакерском поселении, окруженном морем пуританского фанатизма и непримиримости к инакомыслящим (“Пенсильванский пилигрим”).

В системе образов пасторальных идиллий Уиттьера центральное место занимают образы-метафоры, строящиеся на метафорическом расширении ключевых для пасторали слов, таких, как “сад”, “домашний очаг”, “огонь”, “посев” и “жатва”. Образ сада, сопоставление рукотворных садов с божественным Эдемом, центральным образом жанра пасторали, ее источником, идея возделывания сада как высшего рода человеческой деятельности присутствуют во многих стихотворениях певца фермерской Новой Англии (“Песнь урожая”, “К осеннему празднику”, “Сад” и др.). Метафора огня (ассоциирующегося с душевным теплом) домашнего очага, противостоящего тьме и холоду суровой зимней природы, лежит в основе системы образов поэмы “Занесенные снегом”, а метафора посева и жатвы является смысловым и структурным стержнем “Пенсильванского пилигрима”, обуславливая внутреннюю цельность этих крупных поэм.

Язык пасторалей Уиттьера подчеркнуто прост, что идеально отвечает природе жанра, как и некоторая архаичность отдельных слов и оборотов и оттенков местного колорита в речи, воспроизводящей характерные особенности ново-английских говоров.

Пастораль становится в творчестве Уиттьера инструментом создания национального мифа. Он первым открывает в поэзии жизнь того социального слоя, о котором в XX в. писали Р.Фрост и многие другие. По словам Дж.Ф.Уичера, “Уиттьер провел пер-

вую борозду по целине, которую в наши дни с большим искусством поднимает Роберт Фрост”⁵.

Шедевром Уиттьера в этом жанре является поэма “Занесенные снегом”. Х.Уэггнер назвал ее лучшей пасторалью в американской литературе до Фроста⁶. Концепция и образ мира, представленные в этом произведении, воплощают существенные черты мировосприятия не только одного из выдающихся поэтов-романтиков, но в определенной степени и американского романтизма в целом. Некоторые американские романтики (Брайант, Эмерсон, Торо) в духе романтической натурфилософии воспринимали и воссоздавали природу как одухотворенную, дружественную человеку силу. Уиттьер, не разделявший идей романтического пантеизма, всегда ставил человека как носителя подлинной духовности выше природы, хотя и был способен оценить ее красоту и ощутить ее целебное воздействие. Уиттьер, подобно многим американским романтикам, как и писателям иных художественных устремлений, легко различал и другой аспект взаимоотношений человека и природы, связанный со стремлением выжить в трудных условиях. Основополагающим в структуре художественного мира поэмы Уиттьера становится мотив противостояния человека и стихии. Природа предстает в поэме, открывающейся выразительной пейзажной зарисовкой, в зимнем облики. При скрупулезной точности деталей, грозная картина зимы, надвигающейся снежной бури приобретает метафорический характер. Суровая природа Новой Англии подвергает человека испытанию, и он может противопоставить ей только мужество, стойкость, тепло и прочность домашнего очага, надежность дружеских и родственных связей. Эта ключевая для художественного мира поэмы “Занесенные снегом” ситуация заложена уже в раннем стихотворении “Дух Мороза” (1830):

Он идет, он идет — Дух Мороза идет!
 Так давайте заранее встретим
 Его леденящий, мертвящий полет
 И огонь в очагах засветим;
 Соберемся в тесном кругу веселей,
 И, когда затанцует пламя,
 Пускай он в свирепости лютой своей
 Кружит бессильно над нами!

(перев. М.Зенкевича)

Противостояние зимней природы и человека выражает основополагающую антитезу художественного мира поэмы, антитезу света и тьмы, тепла и холода, формирующую систему образов. Будучи вполне конкретными, они обретают символический смысл, заданный уже первым эпиграфом к поэме: “Подобно тому, как

Духи Тьмы сильнее во мраке, так и Добрые Духи, которые являются Ангелами Света, укрепляются не только Божественным Светом Солнца, но также нашими обыкновенными Плавающими Поленьями; и подобно тому, как Небесный Пламень отгоняет Духов Тьмы, разгоняют их и наши Плавающие Поленья”.

Холоду, ледящему морозу противостоят тепло домашнего очага — в прямом и переносном смысле слова. Беспощадная ново-английская зима представлена образами “тяжелого неба”, “порывистого северного ветра”, “грозной ночи”, “упорной жестокости холода”, “вихрей и плясок слепящей пурги”, “свирилого воздуха”, “холодного пронзительного блеска снегов”. Спасительное тепло воплощено в образах “красного пламени”, “теплого очага”, “красных поленьев”, “огня, рдеющего в камине”, “тепла и света”, “тропической жары”. Большое значение в конструировании художественного мира поэмы имеет поэтика цвета. Тьме — черному, серому (ночь, мгла, сумерки, бессолнечный декабрьский день) и безжизненному белому цвету снега (“мертвенно-белый”) противопоставлены оттенки животворных теплых тонов — красного, розового. Холодно-серебристому “негреющему” свету луны, холодному блеску снега — благодатный свет домашнего очага.

Под влиянием снежной бури мир изменяет свой облик, знакомый пейзаж становится неузнаваемым:

Когда день снова засиял,
Знакомый мир чужим предстал,
Никто его не узнавал.
Сверкал, переливаясь, лед,
Над ним склонился неба свод,
Нет ни земли, ни облаков —
Лишь царство неба и снегов.
К чему успел привыкнуть глаз —
Все стало чудом в этот час.

В организации художественного пространства поэмы важную роль играет оппозиция “внешнего” и “внутреннего”: с одной стороны, внешнее пространство, покушающееся на жизнь человека, угрожающее извне силами холода и мрака, а, с другой — замкнутое внутреннее пространство дома, домашний очаг, дающий защиту и уют, тесный, сплоченный домашний круг. Образ круга является здесь ключевым в характеристике пространства, укрывающего человека от гибели:

Закрывшись, будто от врага,
Сидели мы вокруг очага.
Пусть ветер северный рычит
И в двери яростно стучит,
Поленья красные горят,

Рубеж мороза прочь теснят;
И как бы ветер злой ни выл,
Ни сотрясал, гудя, стропил,
Ни рвался злобно на крыльцо,
Смеялся жар ему в лицо.

Художественный мир "Занесенных снегом" примечателен, кроме того, особой ностальгической тональностью, обусловленной тем, что этот мир принадлежит прошлому. Желание воскресить дорогой сердцу поэта ушедший в прошлое, но незабываемый мир заставляет его с особой любовью вглядываться в сохраненные памятью детали, каждая из которых бесценна. Достоверность предметного мира, узнаваемость конкретных деталей, составляет характерную приметку поэтической реальности Уиттьера. Поэт сам говорил, что создал "фламандские картинки былых дней". Младший современник Уиттьера, поэт и критик Э.К.Стедмэн назвал его "Тенирсом с Мерримака", подчеркнув близость его художественного мира сценам крестьянского быта и умиротворенным, спокойным пейзажам фламандского живописца XVII в. (3; p. 119).

Создание поэмы стимулировалось не только событиями личной жизни Уиттьера: смертью в 1857 г. его матери, в 1860 — сестры Мэри, в 1864 — любимой сестры Элизабет, — не только естественным для пожилого человека желанием заглянуть в прошлое, почерпнуть в нем тепло и опору, "протянуть руки памяти, чтобы согреть их у пламени пылающих поленьев". Его поэма отвечала потребности общественного сознания.

Поскольку герои Уиттьера представляют важнейший, по его мнению, национальный тип, в поэму входит история. При собственной идиллии замкнутости пространства (в поэме оно буквально, физически замкнуто снежными заносами) ее художественный мир размыкается благодаря воспоминаниям, с которыми включается в действие история — не только семейного рода, но и страны, нации, преломленная через историю семьи.

К "Занесенным снегом" близки стихотворения, в которых поэт возвращается к временам своего детства, объединенные в цикл "Субъективные стихотворения и стихи-воспоминания" ("Poems Subjective and Reminiscent"). Некоторые критики считают эту часть наследия Уиттьера наиболее ценной и долговечной. Исключительная роль поэтики воспоминания в лирике поэта обусловлена его пониманием памяти и природы поэтического творчества. Уиттьер был убежден, что память имеет огромное значение как в жизни человека, так и в жизни нации. Она окружает субъективными ассоциациями и освещает самые незначительные детали дорогого каждому человеку или народу прошлого, сохраняя живую связь с ним. Как свидетельствуют многие стихи Уиттьера,

его статьи о творчестве собратьев по перу, эссе "Прекрасное", он, подобно другим романтикам, полагал, что прекрасное заключается не во внешних признаках предмета, а во внутренней, скрытой духовной красоте, которую должен почувствовать художник. Привлекательность предмета, по мысли Уиттьера, связана с "мгновенным осознанием его истории, назначения или ассоциаций", то есть с его субъективным восприятием прежде всего. Поэтика воспоминания соотносится с самой природой поэтического у Уиттьера, со столь важной для него поэтизацией обыденного.

Для Уиттьера память является доказательством огромной силы человеческого духа, способного воскресить умерших, вернуть прошлое, остановить мгновение, сделать преходящее вечным, и поэтому сопрягается с идеей бессмертия души ("Скандинавы", рассказ "Мое утро с доктором Синглтэри"). Создавая свой мир, она может вытеснять настоящее и замещать его прошлым, как это происходит в поэме "Занесенные снегом", когда во время снегопада собравшаяся у очага дружная семья слушает рассказы старших об их детстве. "Механизм" такого переноса во многих произведениях Уиттьера сходен: "знак прошлого" пробуждает воспоминания, читатель вслед за автором переносится в мир былого, прошлое оживает, отодвигая настоящее ("Бернс", "Вершина холма", "Папоротник", "Тыква"). В некоторых случаях пробудившаяся память рисует череду сцен, из которых складываются столь любимые Уиттьером зарисовки быта патриархальной Новой Англии. Нередко в центре внимания находится внутренний мир лирического героя. Его с прежней остротой охватывают пробужденные памятью бывшие переживания, он ощущает себя иным, каким был прежде, в детстве, в юности, в дни счастья, безвозвратно канувшие в небытие ("Воспоминания", "Греза у моря").

"Греза у моря" представляет характерный для поэтики воспоминаний тип пространственно-временной организации, когда подчеркнута неизменность пространства и неостановимость бега времени; все в природе по-прежнему, но близкого человека больше нет рядом. Еще более ярко и последовательно выражена эта антитеза в одном из лучших стихотворений Уиттьера "Разговор с пчелами" (1858), в основе которого лежит поэтическая интерпретация старинного обычая ново-английских фермеров сообщать пчелам о смерти кого-либо из членов семьи владельцев. Герой возвращается на ферму своей возлюбленной и с болью вспоминает, как год назад пришел сюда, радостно предвкушая встречу с ней всего через месяц после того, как они расстались, и неожиданно узнал о ее смерти. Подчеркнуто простое в лексическом и синтаксическом отношении, написанное в непритязательной стихотворной форме, произведение обладает весьма сложной внут-

ренной организацией. При небольшом объеме текста огромен удельный вес слов, обозначающих время, прямо или косвенно выражающих антитезу “прежде” и “теперь” — центральную временную оппозицию в художественном мире стихотворений, основанных на поэтике воспоминания.

В “Разговоре с пчелами”, в “Грезе у моря”, в “Моей подруге по играм”, как и в некоторых других стихах-воспоминаниях Уиттьера, главенствует мотив утраты — близких, любимой женщины, друзей, иногда — целого жизненного уклада. Воспоминание заставляет вновь остро пережить горе, но память несет и утешение. Времени, которое разлучает, противопоставляется неизменность чувства, сила любви, спасающей людей от исчезновения в “бездне Забвения”. Пока жив кто-то, с любовью вспоминающий умерших, они не отданы безвозвратно царству смерти. Поскольку дух сильнее брэнной плоти, существование в памяти даже более надежно и прочно (“Занесенные снегом”, “Закат у Биркампа”). В то же время способность памяти создавать иллюзию реальности становится причиной горького разочарования, когда мираж рассеивается (“Мерримак”).

Время может быть сильнее жизни, но память сильнее времени. Время, предстающее в поэзии Уиттьера как постоянно действующая неумолимая, всепобеждающая сила, воплощено в образах волн, песка, передающих как мощь и неотвратимость его хода, так и его изменчивость, текучесть: каждая волна отлична от предыдущей, но бег волн упорен, неостановим; песчаные заносы состоят каждый раз из мелких песчинок, как время из отдельных часов, но стирают все на своем пути (“Скандинавы”, “Занесенные снегом”, “Моя благодарность”). В противовес времени память становится залогом стабильности, ассоциируется с устойчивостью и прочностью человеческих отношений и социального уклада.

Для Уиттьера чрезвычайно важна способность памяти сохранить и воссоздать былое с абсолютной точностью. С этим связана примечательная черта предметного мира его поэзии: полная достоверность деталей — портрета, пейзажа, интерьера, быта. Уиттьер обладал феноменальной зрительной памятью. Топографическая точность его пейзажей и интерьеров в произведениях 50–60-х годов, созданных через десятки лет после того, как он покинул изображенные там места, такова, что они безошибочно воспроизводят ландшафт, расположение деревьев, построек, предметов обстановки. Предопределенная поэтикой воспоминания точность описания в сочетании с интересом к быту родного края сближали почерк Уиттьера с реалистической манерой письма. Бережно сохраняя детали, память освещает их светом любви (понятия любви и памяти у Уиттьера неразрывны). Благодаря мягкому свету, ко-

торый отбрасывает воспоминание, стилистика описаний сочетает реалистическую точность видения с романтической проникновенностью, субъективной окрашенностью картины.

Стремление Уиттьера, немолодого человека, потерявшего многих близких, вернуться к годам детства и юности отвечало потребности нации, создававшей, что она преодолевает важный рубеж своей истории и многие ценности остаются в прошлом. Патриархально-идиллические картинки прежней жизни Новой Англии и южных штатов занимают в этот период все большее место и в литературе, и в изобразительном искусстве США. Все большее значение приобретает в связи с этим тема детства. Восприятие детства как счастливейшего и важнейшего периода становления личности вообще присуще романтической эстетике. Уиттьер, несомненно, разделял представление Вордсворта о детстве как определяющей фазе формирования личности, считая великой ценностью свежесть детского восприятия и способность изумляться окружающему миру ("Моей сестре", "Невеста Пенна-кука", "Красная шапочка"). Во многих стихотворениях Уиттьер воскрешает не только давно минувшие события, но и внутренний мир ребенка, его душевное состояние, присущее ему мировосприятие. Одним из любимейших у современников произведений Уиттьера был "Босоногий мальчик" (1855), которое О.У.Холмс назвал "самым прекрасным стихотворением о школьнике на английском языке". Поэту удалось с большой силой и правдивостью передать психологическое состояние маленького человека, представленного самому себе, ощущающего себя владельцем всех сокровищ мира, которое испытывали и знаменитые маленькие герои Твена.

Рассуждая о соотношении литературы и истории, известный американский писатель Роберт Пенн Уоррен писал: "...Историзм есть не что иное, как принцип мышления — ощущение прошлого, а не буквально понимаемое минувшее время. Это способ функционирования памяти. Это мозг, работающий по методу воспоминаний"⁷. Именно таким был тип художественного мышления Уиттьера, возрождавшего, по его собственным словам, "поблекший цвет гобелена Времени".

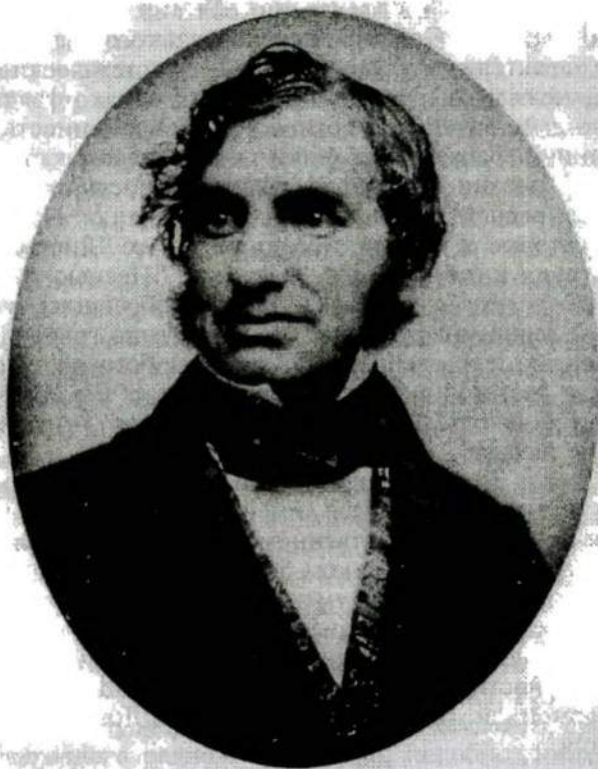
Уиттьер был одним из самых любимых поэтов Америки второй половины XIX в. На рубеже веков новаторские сочинения Уитмена, а затем и поэтов нового поколения заслонили творчество Уиттьера, как и других "браминов", однако сегодня его место не только в сознании его современников, но и в истории литературы США представляется прочным. Следует отметить преемственную связь с его непритязательной поэзией творчества таких крупнейших поэтов рубежа XIX и XX веков, как Э.А.Робинсон и Р.Фрост.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Брукс В.В. Писатель и американская жизнь. Расцвет Новой Англии. М., 1967, т. 1, с. 294.
- ² Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли., М., 1962, т. 2, с. 420.
- ³ Steadman E.C. Poets of America. Boston, New York, 1893, p. 115.
- ⁴ Pickard J.B. John Greenleaf Whittier. N.Y., 1961. p. 81.
- ⁵ Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., 1978, т. 2, с. 109.
- ⁶ Waggoner H.H. American Poets from the Puritans to the Present. Boston, 1968. p. 76.
- ⁷ Уоррен Р.П. Как работает поэт. Статьи, интервью. М., 1988, с. 394.

ГЕНРИ УОДСДВОРТ ЛОНГФЕЛЛО

Выступая с прощальной речью на похоронах Лонгфелло, стареющий Эмерсон сказал: “Мы погребаем сегодня нежную и прекрасную душу... Но я забыл — как ее имя?”¹. Самому Эмерсону оставалось жить всего месяц; поздний возраст вызывал порой провалы в памяти. Но в сорвавшейся фразе, по-иному осмысленной потомками, проявилось отношение к творческому наследию Лонгфелло. Выдающийся знаток европейских языков, профессор Гарварда, поэт-лауреат множества премий, в том числе европейских; автор, чья слава при жизни высилась неколебимо, после смерти, в двадцатом столетии отошел в тень как второстепенная, едва ли не заурядная фигура, как подражатель мертвым литературным канонам и, уж конечно, отнюдь не новатор в поэзии. С легкой руки Эмерсона утвердилось мнение, что Лонгфелло, конечно, был мастером, создавшим немало хороших вещей, но ни одной превосходной, безусловно оригинальной, такой, в которой безошибочно воплотился бы его неповторимый гений, а не преобладали бы пересказ, перепев, интерпретация преданий, легенд, исторических событий, картины экзотических стран и далеких эпох. Но причина не в заимствовании сюжетов, которые поэт и впрямь с легкостью черпал из арсенала любой национальной традиции, хотя чаще всего именно проблема “подлинности”, “оригинальности” является предметом спора, который ведется вокруг наследия Лонгфелло, его важнейших произведений, вплоть до самого значительного — “Песни о Гайавате”. Действительно, среди новаторов и бунтарей XIX в. (не говоря уже о XX в.), таких, как Торо, По, Мелвилл, Уитмен, даже Э.Дикинсон, Лонгфелло предстает фигурой традиционнейшей из традиционных. Он не стал тем поэтом-реформатором, о котором мечтал Эмерсон, и в поэзии американского романтизма занял второе место — после Эдгара По, оставившего значительно меньшее в количественном отношении, но бесспорно более самобытное и яркое поэтическое наследие. О Лонгфелло порой даже забывают упомянуть, перечисляя крупнейших американских романтиков, либо включают его в одну обойму с бостонскими “браминами”. В отношении живой традиции, оставленной поэтом, приговор XX века, выне-



ГЕНРИ УОДСВОРТ ЛОНГФЕЛЛО

Ок. 1848. Дагерротип.

сенный Э.Э.Каммингсом, сказавшим, что кембриджские дамы все еще верят в Христа и Лонгфелло, но оба они мертвы, прозвучал вовсе уничижительно. Собственно говоря, такого рода высказывания скорее характеризуют мироощущение и эстетические императивы XX в., нежели творчество Лонгфелло, однако факт остается фактом: оно действительно противостоит современности по многим основаниям. Зачастую критики подчеркивают кабинетность, "каминность" поэзии Лонгфелло, его удаленность от политики и утонченность, респектабельность внешнего облика. И правда, читатели, не готовые к восприятию крамольных "Листьев травы", нередко бросали книгу в огонь, тогда как "Песню о Гайавате" зачитывались вслух, всей семьей, дома, собравшись у камина. Возможно, и верно утверждение, что Лонгфелло говорил обществу то, что оно хотело слышать, но успех любого поэта складывается из множества достаточно тонких составляющих и в том числе зависит от того, насколько глубоко удавалось поэту выразить общечеловеческие начала.

С этой точки зрения, в сравнении с прочими "браминами", Лонгфелло все-таки состоялся именно как поэт и художник слова. Хотя не все в художественном наследии Лонгфелло равноценно, он быстро стал классиком благодаря своему поэтическому дару, а не оттого, что обладал умением или склонностью обходить острые углы и сторониться социальных тем. Дело тут заключалось скорее в особенностях личности, тяготевшей по мировосприятию к уравновешенности, неспешному размышлению над вселенской и личной гармонией. По собственным словам Лонгфелло, нам нередко хочется

Не тех грандиозных поэтов,
Носителей громких имен,
Чьи стоны звучат еще эхом
В немых коридорах времен.

.....
Они наполняют нас бурей, —
А я о покое молю.

Биенье тревожное жизни
Смиряется песней такой,
И сердцу она, как молитва,
Несет благодатный покой.²

(перев. И. Анненского)

Как видно, творческую индивидуальность Лонгфелло характеризует вдумчивое приятие жизни, а не бунт против ее устоев, и среди современников-романтиков ему, безусловно, ближе были представители английской "Озерной школы".

Лонгфелло писал постоянно, много и не обнаружил угасания таланта даже в старости. Дар поэта — в конечном счете, природный, и потому, отвечая на вопрос, как ему удастся и в поздние годы создавать так много детских по духу вещей, полных радости и удивления перед миром, поэт сказал, что ведь и грушевому дереву губернатора Эндикотта уже свыше двухсот лет, а плоды его по вкусу неотличимы от груш молодого дерева. И потому едва ли справедливо винить Лонгфелло в том, что жизнь бостонского “брамина” кажется пламенем ровно горящей свечи, способной дарить, насколько то ей присуще, свет. Он обладал умением найти неповторимость национально-окрашенной идейно-художественной формулы (так же, как, например, Фенимор Купер), что подтверждают заимствования из Лонгфелло других крупных американских поэтов — Уитмена и Фроста. Важно также, что он был одним из великих посредников между Старым и Новым Светом (больше Ирвинга и опять-таки Эмерсона, чьи традиции в этом смысле он продолжал) — личностью, для которой Европа всегда оставалась, в отличие от многих его соотечественников, глубоко близкой, “почти святой землей”. Может быть, благодаря чуткости к общечеловеческим струнам, Лонгфелло способен заражать читателя увлеченным, вечно ненасытным поиском гармонии и красоты. Захваченный потоком постоянных изменений, воплощенных в жизни и истории, открытый традициям прошлого как главным учителям художника, он постигал через былое тайны бытия, культивируя в себе личность подлинного романтика. Нужно было обладать большой душевной щедростью и каким-то врожденным чувством духовного равновесия, чтобы, подобно Лонгфелло, находить возможности для общения и с венценосными особами (королева Виктория и дон Педро II), и с их ниспровергателями (Михаил Бакунин), и с индейскими вождями (Джордж Когуэй), и с европейскими рабочими, с братьями по перу и с детьми. Иными словами, если присмотреться к творчеству Лонгфелло пристальнее, оно обретает большую многогранность, собственное место в американском романтизме — и неповторимое место в общечеловеческом наследии.

Генри Уодсворт Лонгфелло (Henry Wadsworth Longfellow, 1807–1882) родился вторым из восьми детей в семье новоянглийского юриста, в г. Портленде, штат Массачусетс. Имя Генри Уодсворт он унаследовал от дяди — морского лейтенанта, геройски погибшего вместе со своим кораблем “Интрепид” в Триполи, в 1804 г. (он взорвал себя, отказавшись сдаться врагу). Так одна из нитей прочно связала будущего поэта с морем: множество его “морских” баллад, а также его поэмы и лирика позволяют всерьез говорить о Лонгфелло-маринисте. Корни семьи

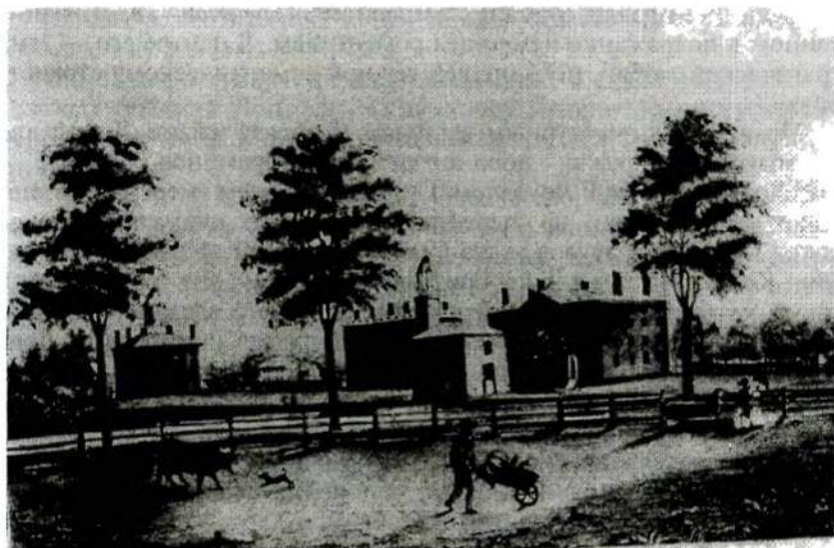
поэта глубоко уходили к пуританским предкам-первопроходцам, приплывшим на "Мэйфлауэре" (отсюда начало пуританской темы в эпических произведениях, драмах и лирике Лонгфелло). Дед по матери, Пелег Уодсворт, поднялся до генерала в годы Американской революции. История, можно сказать, стояла у колыбели будущего поэта.

Юноша получил наилучшее образование в Баудойн-колледже, где среди его однокашников оказались Готорн и Чаннинг, немало на него повлиявшие. Уже на раннем этапе в формирование личности будущего поэта значительный вклад внесла Европа с ее культурным наследием. Быть может, как никто другой из его американских современников, Лонгфелло чувствовал множественность, многогранность — и в то же время единство — общечеловеческого культурного наследия, что смогло произойти только благодаря прямому воздействию европейского опыта. Старый Свет стал, можно сказать, вдохновителем большинства строк Лонгфелло-поэта — пусть и не всегда наилучших.

Впервые Лонгфелло посетил Францию, Испанию и Германию в 1826 г. и в общей сложности провел за рубежом три года, выполняя задание дирекции колледжа и набираясь знаний и впечатлений на всю жизнь; позднее это помогло ему при написании учебников по современным языкам и составлении поэтических хрестоматий, создании поэтических циклов и в занятиях поэтическим переводом.

Естественно, что в своей одержимости Европой Лонгфелло вначале шел по стопам европейских романтиков и Ирвинга и потому начал с подражания "Книге эскизов" в жанре характерных для него прозаических очерков-записок "Паломничество за море" (*Outre-Mer*, 1835). После нескольких лет преподавания в Баудойне Лонгфелло перешел в Гарвард: ведущий университет США в лице Дж.Тикнора, авторитетнейшего историка и литератора, предложил ему должность профессора современных языков, которую тот сохранил пожизненно. Условием было вторичное путешествие в Европу, куда Лонгфелло отправился с семьей, посетив на сей раз Англию, Данию, Швецию и Голландию. К Европе привязала поэта и первая в жизни трагедия: он потерял здесь ребенка, потом жену. Однако именно в Швейцарии, в 1836 г., Лонгфелло обрел свою вторую любовь и супругу, Фанни Эпплтон, дочь преуспевающего бостонского купца. Свет и тепло семейного очага, тема личного счастья заняли важное место в поэзии Лонгфелло, и в числе лучших строф, оставшихся в наследии поэта, были посвящения второй жене, которую ему также предстояло утратить.

В декабре 1836 г. Лонгфелло возвращается в Кембридж, чтобы поселиться в особняке Крейги-хаус до конца жизни. Перипетии личной судьбы нашли отражение во втором прозаическом произ-



БАУДОЙН-КОЛЛЕДЖ. 1820.

Литография неизвестного художника с картины Дж.Г.Брауна.

ведении Лонгфелло, романе “Гиперион” (*Hyperion*, 1839), написанном в подражание немецким романтикам. В центре его — тема трагической любви, побудившей героя к романтическому странствию.

По своим литературным взглядам и образу жизни Лонгфелло примыкал к кружку ново-английских “браминов” вместе с О.У.Холмсом и Дж.Р.Лоуэллом. Он ценил во всем умеренность, порядок и гармонию, не выносил прохладного климата (“Что за холод — шесть градусов ниже нуля! Вот истинный враг цивилизации! Кому придет в голову бриться, одеваться, быть элегантным в такую погоду!”³) и предпочитал утонченность в одежде и покой в повседневной жизни. Диккенс, во время визита Лонгфелло в Лондон, шутил, что сапожники, портные и кожевенных дел мастера, глядя на гостя, чуть не умерли от восторга; при этом, однако, он считал Лонгфелло “удивительным, интересным человеком” (3; р. 13). По справедливому суждению одного из родственников Лонгфелло, “он был не бурной рекой, кипящей и бьющейся о скалы, а спокойным ручьем, текущим сквозь тишь лугов” (3; р. 22). Брет Гарт и О.У.Холмс оба вспоминали о его очаровательном мягком баритоне (3; р. 15); другие современники отмечали изящество одежды и манер, но едва ли личные качества обособлялись при этом от восприятия поэтического дара. По мнению критика Э.Вагенкнехта, наиболее сильной стороной его поэтического таланта было “спокойное присутствие” (*quiet presence*), за которым могла скрываться глубина, а порой и духовная сила. Твердая приверженность своему кредо — одна из отличительных черт Лонгфелло-поэта. “В моем случае все самые потаенные чувства безмолвны”, — говорил о себе поэт, а на похоронах Готорна обронил, обращаясь к Чарльзу Самнеру: “Нужно умереть стоя” (3; р. 32). В то же время известно, что он умел ценить юмор и всегда отличался нежным вниманием к детям, о чем существует немало историй.

За привычно благообразной внешностью, за размеренностью быта скрывалась стойкость, способность к преодолению глубоких личных драм. В первые годы повторного брака Лонгфелло временно утрачивал зрение, и Фанни (по словам Диккенса, “идеальная жена для поэта”; 3; р. 163) немало помогала ему в работе. Поэт овдовел вторично при трагических обстоятельствах в 1861 г., когда ему не удалось спасти охваченную пламенем жену. Память о ней вошла постоянной темой в его поэзию, вплоть до последнего, предсмертного стихотворения “Крест на снегу”. Именно из-за ожогов пришлось Лонгфелло носить знаменитую бороду, придававшую ему столь патриархальный вид. Не совсем справедливо было бы говорить, будто поэт сознательно, из чисто эгоистических соображений, избегал всякого рода политических потрясений. Скорее, он стремился прожить жизнь среди книг, в

спокойных размышлениях и творческих поисках. В значительной мере это ему удалось.

Постоянство литературных пристрастий, а также умеренность идейных позиций Лонгфелло позволяют говорить о поступательности развития его творчества и делают неактуальным вопрос о его эволюции.

В целом можно сказать, что в начале творческого пути Лонгфелло преобладали лирика и баллады, а с конца 40-х годов в его поэзии начинает доминировать эпический элемент. Закономерно появляются крупные поэтические формы — поэмы, затем драмы. В какой-то мере это коснулось и лирики этого периода, которая тяготеет к циклизации. Поздний этап, начавшийся после Гражданской войны, связан с созданием и переработкой монументальных религиозных драм. Более четкое разграничение здесь затруднено органичностью и глубоким внутренним единством поэтического мира Лонгфелло. Критики отмечают равномерность реализации художественного дара поэта от раннего этапа к позднему времени, поэтому трудно говорить о периодах взлета и упадка.

Слова одного из ведущих критиков первой половины XX в., Ван Вик Брукса, о том, что сюжетом поэзии Лонгфелло явилась история мировой культуры, заключают в себе большую долю истины. Это справедливо как в смысле тематики, отразившей поистине широчайший диапазон сюжетов и мотивов (географически — от Америки до России и Востока, даже Океании), так и применительно к дару Лонгфелло-эпика, стремившегося оживить любые истории, содержащие общечеловеческие уроки. Справедливо это и в смысле глубочайшей романтической одержимости поэта минувшим. Проводя аналогии, можно сказать: то, что для Готорна составило лишь однажды примененный прием ("Дважды рассказанные" или попросту "старые" истории), для Лонгфелло превратилось в магистральную линию художественного развития, явив одновременно его слабость и силу.

То устойчивое место, которое неизменно занимает лирика поэта в составе почтенных антологий классической поэзии, предназначенных обычно для широкого читателя, заставляет прismoтpeть к ней поближе. Считается, что первый небольшой поэтический цикл Лонгфелло, "Голоса ночи" (*The Voices of the Night*, 1839), навеян поэзией немецкого романтизма. В целом это справедливо, однако сборник интересен попыткой не только отозваться на весь круг романтических тем, но и обозначить свой голос в романтической гамме. Ван Вик Брукс, вообще благожелательно относившийся к Лонгфелло, подмечает, что среди этих стихов есть "созданные на одном дыхании"⁴ и, конечно, здесь заявлены некоторые магистральные для поэта темы ("Шаги ангелов" или

“Свет звезд”). Особенно интересно, что уже в этом первом собрании появилось стихотворение, принесшее Лонгфелло-лирику мировую известность. В “Псалме жизни” он неожиданно явил миру свою способность наставника, что обычно связано с жизненным опытом. Не гимн, а именно псалом, в котором религиозное чувство сочетается с уроком, — живое наследие пуританской традиции, обновленной поэтом. Личность, утверждает он, переживает бытие прежде всего своей духовной сущностью, и оттого процесс этот вызывает к ответственности: к труду, героике и подвигу. Все эти понятия — общественные и потому исполнены благородного пафоса, возвышающего идею стихотворения над всякой банальностью. Достойна внимания внутренняя мелодика стихотворения, которая сложилась из сплетения множества музыкальных жанров — гимна, псалма, марша, — составивших вместе, так сказать, “героическую симфонию”. Простота чеканных формул и спокойная уверенность обеспечили “Псалму” долгую жизнь, причем в России это произошло во многом благодаря прекрасному переводу И. Бунина (“Помни, что биенье сердца — погребальный марш его”). Судя по исследованиям, “Псалом” повлиял на Бодлера, как, впрочем, и некоторые другие стихи Лонгфелло; что же до широкого читателя — здесь пришла признательность поколений. Сошлемся вновь на Ван Вик Брукса: “Настанет время — и строки этого стихотворения в качестве личного кредо перепишет на свой веер китайский богдыхан, и умирающий солдат под Севастополем будет повторять его строфы” (4; с. 129). По свидетельству современников, его даже исполняли в церквях именно как гимн или псалом.

Сборник “Баллады и другие стихотворения” (*Ballads and Other Poems*, 1841) впервые выявил тяготение поэта к эпическим жанрам и непосредственно к форме баллады, вообще характерной для поэзии ново-английских “браминов”, в силу своего культурного наследия особенно чувствительных к английской поэтической традиции. Первым стихотворением такого рода стала баллада “Гибель “Вечерней Звезды”, построенная по типу английских морских баллад. Впоследствии Лонгфелло продолжал варьировать этот специфический жанр, стимулированный приморской историей Новой Англии (“Корабль-призрак”, “Камберленд”, “Сэр Хамфри Гилберт” и другие). Если же вести речь о развитии художественных возможностей балладной формы в целом — ее роль в творчестве Лонгфелло-лирика весьма значительна. Под балладную форму поэт умел стилизовать и чистую лирику (“Моя утраченная юность”, “Старинные часы на лестнице”), создавая в сущности какой-то новый вид романтической лирики. Говоря о темах поэзии Лонгфелло, можно заметить, что его увлекала динамика ритмов и процессов перехода, в их сиюминутных изменениях

(“Прилив и отлив”, “Дня нет уж”, “Перелетные птицы” и др.), включая и переход устоявшихся поэтических форм в новое качество.

Из стихов, написанных между 1841–1845 годами, особую популярность обрели “Деревенский кузнец” и “Excelsior!”. Первое явилось ранней апологией американских добродетелей, представленнх в патриархальном, идеализированном виде. Автор возносит хвалу цельному характеру, возвращенному естественной сельской жизнью и природным окружением. Конечно, эта тема, как обычно у Лонгфелло, тесно переплетена с его личной судьбой: творческое кредо поэта вбирает урок созидательного труда сельского кузнеца.

“Excelsior!” (“Все выше!”) — тема откровенно европейская по месту действия и замыслу и, с точки зрения поэтики, самая романтическая. Однако любопытно то, что именно в американской редакции она оказалась привлекательной для европейской аудитории (в том числе российской). Не исключено, что благодаря органичной погруженности в европейский материал Лонгфелло больше, чем какой-либо другой американский литератор, воспринимался в Старом Свете как “свой”, что в некоторой степени объясняет его популярность. В США Уитмен заимствовал заглавный (и сквозной) образ этого стихотворения, сделав его важным элементом “Листьев травы”. Быть может, впервые Лонгфелло использовал в нем структуру, ставшую впоследствии для него весьма характерной: динамика строф ведет, развивая, основную тему, в то время как неизменность рефрена по контрасту постепенно придает произведению всеохватный смысловой масштаб. Вероятно, наиболее впечатляюще этот принцип был использован Э.По в “Вороне”, но после “Excelsior!”, “Моей утраченной юности”, “Старинных часов на лестнице” и других стихов Лонгфелло. При отсутствии европейских аналогов, можно говорить о национальной специфике подобной композиционной структуры в поэзии США. Правда, если касаться достоинств стихотворения, замысел “Excelsior!” оказался глубже его воплощения (пусть даже О.У.Холмс считал это произведение лучшим у поэта). “Цель человека превыше” (*Scopus meus excelsior est*) — это латинское изречение определило идею “Excelsior!”. Вполне возможно также, что латинское “*scopus*” (цель), близкое по форме к “*scorulus*” (горная вершина), подсказало Лонгфелло трагический конфликт: именно горы (реальные и символические), в конечном счете, губят, так и не покорив, романтического героя.

Неожиданно в том же сборнике возникает у Лонгфелло и дантовская тема “*mezzo del cammin*”, также ставшая одним из мотивов его поэзии. Это тема глубокого жизненного кризиса “на середине дороги”, потрясающего до основ все бытие личности (впо-

следствии ее продолжил “Мост” и ряд других стихотворений.) Образ Данте был, очевидно, дорог поэту — он возникает то непосредственно (в сонетах и другой лирике), то в виде реминисценций или автобиографических параллелей. Вспомним, что Лонгфелло не раз возвращался к переводам из Данте и посвятил несколько лет переводу “Божественной Комедии”.

Критика обычно отзывалась сдержанно по поводу “Стихов о рабстве” (“Poems of Slavery”, 1842). Мотивы и образы этого цикла слишком абстрактны, чтобы служить призывом к борьбе за отмену рабовладения. Находясь в русле аболиционистской традиции предвоенных лет, эти стихи несут в себе слишком много созерцательности и в целом служат отражением романтического подхода к проблеме. И все же, несмотря на это, обличительный пафос “Свидетелей” и особенно “Предостережения” достаточно силен, чтобы влиться в “хор” мыслей, породивших “Бенито Серено”, “Систему доктора Смолá и профессора Перья”, “Рабство в Массачусетсе” и ряд других классических произведений, навеянных антирабовладельческим духом эпохи.

В 40-е годы поэзия Лонгфелло явно обретает зрелость, проявившуюся в многообразии форм и жанров: баллада, сонет и, конечно же, песня. Вследствие имитационных, интерпретационных и лирических возможностей этот жанр предлагал большую свободу и потому особенно привлекал поэта-романтика. Другим критерием зрелости может служить число удачных стихов, ставших классическими или просто известными. В это время достигает зенита медитативный дар поэта. Например, в стихотворении “Дня нет уж” (“The Day is Done”) привычная для романтиков тема ночи — вдохновения/грез/меланхолии/покоя — обретает гармонию поистине симфонического склада. Упомянутые мотивы соединяются в программную тему, выражающую поэтическое кредо поэта:

Мне: надо, чтоб песня поэта
В стихи безудержно лилась,
Как ливни весенние хлынув
Иль жаркие слезы из глаз.

(перев. И. Анненского)

Поэт предстает как естественный инструмент передачи тех волн “тоски и желания”, что заставляют “всем сердцем” “музыку слушать” из “чутких потемок души”. Пожалуй, именно эта гармоничность сочетания музыки и мысли привлекла символиста И. Анненского к созданию русской версии стихотворения. Оно развивает, кстати, отчетливо звучащую тему “завершения дня”,

которая возникает еще в "Шагах ангелов" и составляет один из ведущих мотивов поэзии Лонгфелло. Печаль о краткости человеческой жизни смешивается с чувством удовлетворения от свершенного труда, а в итоге — со смиренным приятием неизбежного конца. Стихи с мотивами такого рода ("Старинные часы на лестнице", "Стрела и песня" и др.) красноречиво свидетельствуют о том, что поэзия Лонгфелло обретает мудрость, уже не нуждаясь в прямом дидактизме.

Сборник "На берегу моря и у камина" (*The Seaside and The Fireside*, 1849) продолжает морскую тему, противопоставляя ее "каминному" покою и уюту. Он особенно примечателен поэмой "Постройка корабля" (*The Building of the Ship*), где важна не только многогранность раскрытия символики процесса (корабль-личность-общество), но и смысл главной метафоры: название корабля — "Союз", то есть США. Поэтическое чувство рождается из ощущения гармонии с самим собой, собственной страной и всем миром. Естественно, что убедительность главной метафоры тронула Линкольна, особо отметившего это произведение.

В том же сборнике возникает у Лонгфелло и другая метафора — "перелетных птиц" (так названо одно из стихотворений сборника):

То шелест был
Не птичьих крыл:
Ты чутким ухом уловил
Полет крылатых слов.

(перев. М. Донского)

Позднее этот образ даст жизнь одноименному сборнику, композиционно составленному из пяти частей — "перелетов". Заглавный образ оказался настолько емким, что Уитмен, глубоко, хотя и безответно ценивший гений Лонгфелло, заимствует его для "Листьев травы". В современном восприятии образ "birds of passage" соотносится с возникшим позднее термином "rites of passage" (обряды перехода), что усиливает символический смысл центральной идеи сборника.

Сам по себе переход к пространным поэтическим циклам, состоявшийся на протяжении 50-х годов, знаменует начало позднего творчества Лонгфелло. Таких циклов сложилось два: "Перелетные птицы" (*Birds of Passage*, 1858—1882) и "Рассказы придорожной гостиницы" (1863—1872). Из стихов разных лет поэт собрал в них, особенно в первом, достаточно разнообразный материал.

Цикл "Перелетные птицы" произвольно свел в своих разделах — "перелетах" — ряд романтических настроений, каждое из которых вылилось в стихотворение. Это свод "путешествий у камина", проделанных воображением, а сам камин становится

средством, пробуждающим игру фантазии, “золотой вехой”, точкой отсчета в фантастическом странствии мысли.

Всю землю, все, что есть на ней,
Покажет мне поэт,
И в зеркале стихов ясной
Я вижу белый свет.

(перев. Б. Томашевского)

Разделы-“перелеты” объединили в стихах излюбленные темы поэта, в том числе темы воспоминаний и прошлого, противостояния дня и ночи, а также морские и детские мотивы. Былое является важнейшим объединяющим фактором, и у Лонгфелло оно сводит в согласии, а не в споре европейское и американское наследие (“Еврейское кладбище в Ньюпорте”, “Строитель замков”). Лишь изредка прошлое у поэта-романтика смыкается с современностью — только когда Лонгфелло задевает на лире мало свойственную ему социальную струну, как то происходит, например, в стихотворении “Вызов”. Противопоставление бедности богатству имеет нравственные корни, и совесть человеческая не может быть спокойна, не сделав личного выбора, который непременно приводит поэта в лагерь обездоленных, потерявших надежду:

И в мрачном лагере смерти,
Где хлещут ветер и дождь,
Лежит забытый и мертвый
Христос, этой армии вождь.

(перев. Г. Бен)

Мир, следовательно, не всегда выглядит у Лонгфелло гармонично, сострадание — неотделимая часть его поэтических исканий, и в этом Лонгфелло близок поэзии Бодлера (“Лебедь”) и тех европейских поэтов-современников (например, Гюго), что настойчиво искали во второй половине XIX в. разгадку ширившейся трещины между двумя лагерями. Наиболее значительными стихотворениями “Перелетных птиц” являются “Моя утраченная юность” и “Час детей”.

Воспоминание о юности обращено к Портленду, городу, где поэт вырос. Апеллируя вновь к излюбленной у романтиков категории “былого”, Лонгфелло оживляет ее, поворачивая различными историческими гранями и торжествуя духовную победу над временем. Особый смысл обретает рефрен, будто бы заимствованный из старой лапландской песни (существует мнение, что он навеян Гердером). Простой и в то же время многозначительный, он привлек к себе внимание не одного поэта — в частности, Роберта Фроста:

A boy's will is the wind's will,
And the thoughts of youth are long, long thoughts.*

Слово “долгие” применительно к мыслям задает разительный контраст с привычками непоседливой, порывистой юности и вновь отсылает нас к теме перепутья, к медитативности вообще; в то же время в контексте оно может быть осмыслено и как “вечные”. Не менее многозначно и дважды употребленное здесь слово “will”, столь же контрастно звучащее — применительно к юности. Это и воля, и завет, завешание — одновременно это каприз и мечта. Лонгфелло подчас удается дать расхожим истинам глубокий и оригинальный поворот, коснувшись их магией поэзии:

И роца оленья свежа и темна,
И этой природой родною
Бредить душа моя вечно должна:
Мною здесь юность обретена,
Та, что утрачена мною.

(перев. Е. Эткинда)

Юность обретается повторно — в поэзии. Лонгфелловская страна “nevermore” скорее волшебна, нежели безысходна, как у По, и взывает к полету воображения за пределы возможного, к господству над временем; общим для обоих поэтов, впрочем, является органичность музыкального и ритмического решения стихотворения, внимание к формальной стороне поэтического творчества. Умудренность опытом и одновременно непосредственность отличают “детскую” лирику Лонгфелло, в которой слышны диккенсовские интонации. Он был способен отзываться стихотворением на минутное происшествие. Так был им написан в шутку детский стишок для его дочери Эдит:

There was a little girl
Who had a little curl
Right in the middle of her forehead;
And when she was good
She was very, very good.
But when she was bad, she was horrid**.

И не создай Лонгфелло больше ни строчки, он, без сомнения, остался бы в истории мировой поэзии, настолько это стихотворение прижилось в устах читателей разного возраста, отдалось эхом

* Воля юноши — воля ветра, // А думы юности — долгие думы.

** Жила-была маленькая девочка, // У нее была кудряшка // На самой середине лобика; // Когда она была хорошая — // Она была очень, очень хорошая. // Но когда была плохая — она была ужасна.

в литературе, обретя статус почти фольклорный. На диалоге с детством построены и “Час детей”, и “Моя утраченная юность”, и “Дети”, принадлежащие к лучшим образцам лирики Лонгфелло, словно поэт черпал в “детскости” обновляющий дар будущего.

“Час детей” заставляет вспомнить позднего Диккенса (с которым поэт был лично знаком и вел переписку). Переполюющая героя радость отцовства в ее непосредственном выражении (“звонкий голосок” детей, “объятия и поцелуи” и т.д.) контрастируют в этом стихотворении с образом отца как “замка в осаде”: неожиданно возникает мрачная ассоциация с епископом Гаттоном, растерзанным крысами за жестокость и бессердечие. Этот метафизический настрой вызывает в памяти зачин “Домби и сына”, также построенный на контрасте старости и юности, отцов и детей.

Мысль о том, что дети — важнейшее звено в цепи перемен, связующих или разрывающих прошлое и будущее, придает стихотворению глубокий драматизм, ибо то, что казалось сначала внешним, а потому незначительным обстоятельством, по мере развития темы становится вдруг единственной целью и законом бытия, выявляя его тайну, открываемую в “переходный” (вновь переходный!) момент смены времен, измерений, миров:

Меж светом дневным и тьмою,
Лишь алый закат угас,
Настает недолгий отдых,
Долгожданный детский час.

Отдых сменяется глубоким раздумьем, а оно — эмоциональной вспышкой, когда миг откровения раскрывает счастье и силу жер-твенной любви отца к детям, не ведающей границ:

Вы — пленники в крепости грозной.
Не сделать вам ничего!
Вы замкнуты в круглой башне
Сердца моего!

(перев. Б. Томашевского)

Столкновение противоположных начал: счастья и драмы, плена и свободы, сиюминутности и вечности — составляет особенность этого примечательного произведения. Вспомним, что подобные стихи создавались поэтом в пору творческого расцвета.

Четвертая поездка по Европе, которую Лонгфелло совершил в 1868–1869 годах, вылилась в его триумф. Она показала значение Лонгфелло как ведущего (наряду с Гюго) поэта современности, пользовавшегося более широкой любовью, чем даже Теннисон или Браунинг (надо сказать, что эпоха Лонгфелло вообще задава-

да высокий уровень поэтического мастерства и критических оценок). Выяснилось, что поэзия Лонгфелло читалась как утонченной публикой, так и простым народом (в частности, рабочими). Стихи, подобные “Часу детей”, “Псалму жизни”, “Моей утраченной юности”, “Стреле и песне”, способны объяснить феномен такого успеха.

“Рассказы придорожной гостиницы” (*Tales of a Wayside Inn*, 1863), замысел которых пришел от Чосера и Боккаччо (хотя, возможно, отчасти навеян и Гауфом), объединили эпические — как правило, легендарные — сюжеты из множества источников: европейского Средневековья, Библии, античности, американской истории и Востока. Многие стихи этого сборника являются изящными пересказами тех или иных преданий и заключают в себе возвышенный урок. Однако примечательно, что не экзотика “Сокола сьера Федерико” или “Эммы и Эгинхарда”, а оригинальное по сюжету стихотворение на тему национальной американской истории поднялось над всеми стихами этого цикла, принесло поэту заслуженную славу: речь идет о “Скачке Поля Ревира”.

Эпический дар рассказчика достигает здесь у поэта поистине невиданного еще мастерства — по накалу и стремительности “Скачка” не имеет аналогов не только у Лонгфелло, но, быть может, и в мировой поэзии (конечно, в пределах своего жанра). В то же время “Скачка” — пример классической ясности мысли, соединенной с точностью поэтического языка. Лонгфелло обретает способность зрительно воссоздать картину исторического события и “зарядить” читателя его общечеловеческим смыслом, сопряженностью непосредственного субъективного переживания и всеобщностью исхода, добиваясь поразительного слияния всех средств ради достижения единой цели: передачи живой конкретности пейзажа, внутреннего мира героя, хода истории.

Категория былого здесь оборачивается не просто источником творческого воображения, а опорой гражданского чувства, оселком политического и социального потенциала личности, залогом единства нации. Перед нами — живое дыхание истории, всегда присутствующее в современности:

То слово из Прошлого ветер ночной
Разносит над нашей большою страной,
То в час тревоги, нарушившей мир,
Народ, поднявшись, слышит сквозь тьму,
Как в полночь с призывом несется к нему
На скачущей лошади Поль Ривир.

(перев. М. Зенкевича)

С точки зрения стихотворной формы примечательно то, как ритм скачущего коня становится поступью истории; звук, цвет и

мир мысли рассказчика, героя и читателя обретают единство. Историзм Лонгфелло тут сродни лучшим страницам Вальтера Скотта, Гюго и Купера, стремившихся каждый по-своему к разрешению сходной художественной задачи: сопряжению личной судьбы с общественной, постижению смысла движения исторических сил, скрытого в среде народной.

Лонгфелло упрекали, быть может, и справедливо, в том, будто “Скачка” напоминает отдельные строки Теннисона или стихотворения “Как принесли добрую весть из Гента в Аахен” Браунинга. Однако вернее говорить не о заимствовании, а о едином импульсе и перекличке. Общим моментом стало для всех обращение к балладному наследию и его художественное переосмысление. Но если стихотворение Браунинга осталось достоянием истории поэзии, то “Скачка” Лонгфелло сделалось живым фактом самой поэзии, примером высокого поэтического мастерства, мировой классикой. Недаром критик Э. Робертсон считал, что Лонгфелло питал особое пристрастие к балладе. “Есть одна поэтическая форма, в отношении которой вкус публики проявляется безошибочно — это баллада. Тот, кто пишет балладу, должен создавать ее для своей нации, и если нация ее не приемлет, — значит, баллада плоха, даже если и обладает поэтическими достоинствами”⁵.

Художественные достижения поэта позднее попытался перенять и продолжить Хоакин Миллер в “Скачке Кита Карсона” — правда, иной герой и иное время не позволили ему добиться успеха. Однако от зажигательных строк “Скачки Поля Ривира” — прямой путь к гражданственной лирике Вэчела Линдсея (тот же прием воскрешения былого на исторических переломах, те же “скачущие” ритмы, — “Авраам Линкольн идет в ночи”, “Призраки бизонов” и др.), к аналогичным творческим поискам Стивена Винсента Бене (“Звезда Запада”). Ими же, кстати, была продолжена и чисто балладная сторона эпического наследия Лонгфелло.

В книге сонетов, созданной поэтом в поздние годы, звучит давняя тема мировой поэзии, Лонгфелло особенно близкая, — воплощения уроков прошлого в человеческих жизнях. Здесь интересны не столько мысли, связанные с конкретными личностями, вдохновившими Лонгфелло, сколько сама идея заставить их говорить сегодня, “из-за могильной плиты” (“Безымянная могила”, “На кладбище в Территауне”, “Старый мост во Флоренции” и др.). Хотя стихи Лонгфелло не входят в число источников “Антологии Спун-Ривер” Мастерса, в историко-литературном плане их все же можно рассматривать как своего рода предвестие мастеровского поэтического эксперимента.

Сборник под названием *Ultima Thule* (“Крайняя Фула”, 1880) содержит образ острова на краю света, выражающий пришедшую из античности идею “конца всего”. Одновременно в этом образе

заключена и тема духовного странствия, всегда важная для Лонгфелло, окрашенная, как часто у него, в тона меланхолического раздумья. Например, в стихотворении “Железное перо” предмет хранит для поэта память о родственной душе, вбирая время и пространство физического мира, социальное и материальное, море и твердь, былое и современность. Оживление всего этого, сопряжение всех понятий, удаленных физически и духовно, — удел поэта. Лонгфелло полагал, что этот небольшой сборник станет его последней работой, и оттого в нем явственно звучит тема ухода “за предел”, имеющая характер прощания. Вместе с тем важна тут и тема творчества — вклада поэта в жизнь окружающего мира (например, в стихотворении “Роберт Бернс”).

Обобщая достоинства Лонгфелло-поэта, Ван Вик Брукс выделил органичность и естественность его дара: “Он был прирожденным поэтом, его воображение облекалось в образы и подчинялось ритму так же легко и непринужденно, как одеваются цветами яблони в майскую пору... Найдется ли такой уголок в Доме песен, где бы он не чувствовал себя по-свойски? Пройдя обвалившимися, выцветшими галереями англо-саксонской поэзии, он вступал в дворники и сады французских труверов по пути к миннезингерам и мейстерзингерам... Он без устали пересказывал франкские предания — эти дарения чужой весны и чужого лета, таинственным образом перекликавшиеся с утренними порывами молодой Республики” (4; с. 115). Примечательно, что 39 стихотворений поэта было положено на музыку — больше, чем у Теннисона и Байрона.

Достижения и эксперименты Лонгфелло-поэта в области крупной эпической формы воплотились в трех больших произведениях-поэмах. Две из них посвящены колониальному прошлому США, связанному с пуританством, и потому естественно делают Лонгфелло продолжателем традиций Готорна: это “Евангелина” (ее сюжет был непосредственно подсказан Готорном) и “Сватовство Майлза Стэндиша”. В обеих прежде всего обращает на себя внимание особенность решения поэтической формы: они написаны гекзаметром, по примеру гомеровских поэм. Лонгфелло попытался подчеркнуть архаику и эпическое величие в наследии национального прошлого, где ему виделись и героическое, и буколическое начала. Конечно, подобный эксперимент мог состояться вследствие постановки автором новой для него, более масштабной художественной задачи.

Заманчивая идея создания собственного, национального эпоса никогда не покидала американскую поэзию, от самых истоков (например, “Колумбиада” Джозела Барлоу) до Уитмена (стоит только вспомнить его многочисленные варианты подхода к этой теме в “Листьях травы”, в частности, “Видении Колумба”). Не

прекратились такие попытки и после Лонгфелло — без сомнения, им вдохновленные. Подход же самого Лонгфелло, обусловленный взлетом национального самосознания и стимулированный территориальными приращениями и социальными катаклизмами, был под стать романтическому мироощущению эпохи. В рамках романтической поэтики Лонгфелло смог предложить наиболее выразительный вариант решения поставленной задачи — хотя, быть может, и не разрешить ее полностью.

Характерно, однако, что успешное воплощение мысли о создании национального эпоса состоялось не благодаря переосмыслению тем “Колумбиады” либо разработке пуританской тематики, которой Лонгфелло все же отдал немалую дань. Разрешить в художественном контексте конфликты пуританства оказалось не под силу даже Куперу с Уиттьером, и лишь в “Алой букве” и других произведениях Готорна они вообще смогли обрести национальный размах. “Пуританские” сюжеты Лонгфелло имеют сегодня лишь историко-литературную ценность. “Евангелина, или Повесть об Акадии” (*Evangeline, or The Tale of Acadie*, 1847), использует сюжет о романтических влюбленных, уже не раз опробованный другими именно на американском материале, — можно упомянуть разные варианты этой коллизии у Шатобриана в “Натчегах”, у Купера в “Долине Виш-Тон-Виш”, а в поэзии — у Томаса Мура в “Озере Унылой Топи”. Перед нами судьба девушки из французских колоний, Акадии, властью обстоятельств разлученной с любимым, которую перипетии колониальных войн заносят далеко от родных мест, в леса Мичигана. Безуспешно разыскивая близких, она в финале решает стать сестрой милосердия — и тут неожиданно обретает возлюбленного, но лишь перед самой его смертью. Между двумя встречами влюбленных проходит целая жизнь, и соединение их оказывается возможным только в смерти (героиня в финале также умирает, и обоих хоронят у церкви на католическом кладбище). Любовная коллизия слабо сопряжена здесь с движением истории, хотя силы зла и воплощены в британцах, насильственно разлучающих героев во время переселения акадийцев. Здесь присутствует, несомненно, и божий промысел — намек на него содержится в имени героини. Решение Евангелины служить людям, облегчая их страдания, влечет за собой дар небес: встречу с утраченным возлюбленным, но не уход от служения Господу. Все же конфликт между божественным и человеческим остается в поэме нераскрытым, не до конца проявляясь в сюжете.

При своем появлении поэма имела успех, но он был связан прежде всего с сочувствием к героине, в образе которой слышны сентиментальные ноты, а также — косвенно — с версификаторским мастерством автора, обратившегося к рискованному фор-

мальному эксперименту. Для своей любовной драмы Лонгфелло избирает гекзаметр, чем и были вызваны впоследствии упреки со стороны критики: этот размер кажется малопригодным для англоязычной поэтической традиции. Однако дело скорее в том, что гекзаметр использовался прежде в основном в героическом эпосе, пусть то была и "поэма странствий", вроде "Одиссеи". Вспомним, что даже классицист Поуп не решился сохранить гекзаметр в своем переводе "Илиады" и за счет этого дал ей вторую жизнь в англоязычном мире. У Лонгфелло же гекзаметр призван был подчиниться выражению чувств и решению романтического конфликта. Добиться этого оказалось не под силу даже "терпеливому и покладистому чудодею", как именует Лонгфелло В.В.Брукс. "Евангелина" все же считается американской классикой, в 60-х годах прошлого века она была даже инсценирована; однако классику эту редко цитируют и редко читают. Поэма не смогла выполнить роль национального эпоса, оставшись всего лишь одним из примеров литературы "исторического колорита". В соседстве с сочинениями Шатобриана, Хэлибертона, Тегнера и Гете ("Герман и Доротея") новаторство Лонгфелло заметно потускнело. В поэтических антологиях обычно приводят зачин "Евангелины" или же повторяющую зачин концовку поэмы, где описание лесного края, места ее действия, производит определенный эффект: читатель не ждет описания красот дикого пейзажа, выраженного в гекзаметрах.

"Сватовство Майлза Стэндиша" (*The Courtship of Miles Standish*, 1858) отличается в поэтическом отношении большей оригинальностью. В европейском эпосе, от народного до литературного, героиня сватовства обладает устойчивыми художественными традициями, и здесь задачей поэта было как бы приживить пафос мировых эпосов на американскую почву, поднять героиню национального прошлого — правда, в пуританском облачении. Эта часть замысла осталась лишь намерением, в своем воплощении неэквивалентным тем героическим сюжетам, с которыми поэма так или иначе была призвана соотноситься.

Вместе с тем, воплощение сюжета "сватовства" у Лонгфелло несет в себе отражение типично американских национальных мифологем, пусть представленных и не столь ярко, как у Купера в "Пионерах" или у Брета Гарта в "Габриэле Конрое". Как и у них, невеста, пуританская девушка Присцилла (на мифологическом уровне — символ будущего страны), достается не завоевателю-воину (по замыслу Лонгфелло, Майлз Стэндиш — фигура положительная, носитель героических добродетелей), но герою романтического, юноше Джону Олдену, оттого, что тот чист помыслами и наделен в духовном отношении такими возможностями, которые позволят ему со временем стать истинным хозяином края,

завоеванного силой его старшим другом и наставником Стэндишем. Картина пуританского быта, духовный мир поселенцев, в том числе и предков поэта, обрисованы с большой конкретностью, художественной простотой и убедительностью. Майлз Стэндиш, следуя благородству личных чувств (и, по мысли Лонгфелло, логике истории), уступает невесту другу, признавая их взаимную любовь и одновременно словно понимая подчиненность своей военно-разрушительной миссии созидательному будущему молодой пары, способной принести краю процветание. Однако и эта поэма, также написанная гекзаметром ради эффекта эпической архаизации событий, не стала произведением подлинно национального звучания. В образах Майлза Стэндиша и Джона Олдена поэту не удалось донести идею духовной преемственности от прошлого к будущему, и широкий читатель остался к ней равнодушен.

Ближе всего к разрешению проблемы американского эпоса — и, быть может, наиболее оригинально — Лонгфелло подошел только в “Песне о Гайавате” (*The Song of Hiawatha*, 1855). Поиски модели для большой поэтической формы (обычно романтической поэмы) в области фольклорной экзотики имели уже богатую историю в европейском романтизме. Ранним предшественником Лонгфелло на этом пути явился Макферсон со своими поэмами, написанными на основе кельтского фольклора; более близким по времени аналогом стало издание песен “Калевалы” Лёнротом, объединившим сюжеты собранных и обработанных народных рун. Из “Калевалы”, как известно, родился и поэтический размер поэмы Лонгфелло — его он счел оптимальным для всякой эпопеи. Справедливо говорить и о композиционно-интонационных заимствованиях из этого источника. Кроме того, уместно вспомнить и о Тегнере с его романтической поэмой “Сага о Фритьофе”, созданной на материале древней саги.

Лёнрот был ближе Лонгфелло не только по мирозерцанию и времени, он в известной степени выполнял ту же задачу — создания национального (пусть литературного) эпоса на основе народных преданий. Задача Лонгфелло, однако, была более дерзкой: ему предстояло взять материал иного, автохтонного этноса, “привив” его к древу англо-европейской поэзии. Он избрал своим материалом мифологические и песенные традиции американских индейцев, отстоявшие от англо-саксонских по языку и культурным ценностям, чуждые им в художественном отношении. Как правило, это были прозаические фольклорные сказания, которые Лонгфелло предстояло переложить на язык поэзии.

К богатству духовного мира аборигенов до Лонгфелло в литературе США обратился Купер, совершив здесь ряд важных открытий в романе “Последний из Могикан”, в частности, наметив

черты индейского положительного героя и шире — индейского характера, поставив вопрос о специфически индейских добродетелях и попытавшись подключить к повествованию арсенал аборигенного фольклора. Однако Купер был романистом, и, кроме того, его возможности выхода на индейский фольклор были более ограничены, чем у Лонгфелло.

Опираясь на сделанное предшественниками, Лонгфелло первым среди американских поэтов и первым в американской литературе решил полностью использовать эстетический потенциал аборигенного фольклора, реализовать его художественные возможности, подойдя к нему “фронтально”. Трудность состояла в том, что в области индейского фольклора Лонгфелло, в отличие от Лёнрота, не мог опираться ни на единый, завершённый поэтический мир, вроде свода финских рун, ни на единый поэтический жанр. К его услугам было определенное многообразие прозаического материала, да некоторая доля риторики и песен (их начали записывать позднее). Все это следовало каким-то образом объединить — идейно и художественно. Принимая во внимание столь сложную задачу, остается только удивляться убедительности найденного решения.

Имея перед глазами образцы древнего эпоса (в основном античные), Лонгфелло стал искать героя, способного сыграть в его поэме роль Прометея; с подобными намерениями он обратился к наработкам Скулкрафта, собравшего к тому времени, не без помощи своей жены-индеанки, немало аборигенных мифов — в основном из алгонкино-оджибвейских источников. Ряд мифов в его труде “Алгические исследования” входил в цикл, героем которого был хитрец-оборотень Манабозо. Но в своем первоизданном облике герой оджибвейских преданий мало подходил на роль Прометея: ему был чужд высокий пафос жертвенности во имя людей. Физиологизм аборигенного юмора, “заземленность” и иррациональная мистика сюжетов также не могли удовлетворить викторианских вкусов Лонгфелло. Тогда поэт решил слить сюжеты о Манабозо с сюжетами об ирокезском легендарно-мифологическом герое, Хайонвате. Отдельные сокращенные записи о вожде-миротворце Лонгфелло почерпнул у Скулкрафта, и для поэта этого оказалось достаточно. Получившийся образ чем-то напоминал и героев “Калевалы”, и Прометея, а подчас и Христа, и все же в первую очередь он был синтезированным выражением аборигенного идеала, что как раз и придавало ему неповторимое своеобразие⁶. Говоря о фольклорных истоках поэмы, важно отдавать себе отчет в их множественности. Так, например, в эпилоге, строя приветственную речь Гайаваты к белым миссионерам, поэт использует документально известную речь вождя илинойев Никинапи, а в главе “Плач” очевидно переосмысливает ирокезский

погребальный обряд и оджибвейские знахарские действия. Но львиная доля материала все же приходится на источники Скулкрафта, позволившие придать “Песне о Гайавате” характерную атмосферу волшебства и тайны — искусный настрой, в котором под пером Лонгфелло преломились алгонкинские мистика и мифология.

Профессиональные критики часто сурово осуждают Лонгфелло, как и Купера, за искажение первоисточников и произвол по отношению к аборигенной культуре. Естественно, для самих носителей этой культуры “Песнь о Гайавате” не может не выглядеть односторонне — как кривое зеркало и опосредованный источник. Но следует помнить, что художественный “произвол” творится в поэме в полном соответствии с романтической эстетикой, и счет нужно предъявлять не к Лонгфелло-ученому, а к чутью Лонгфелло как поэта-романтика. Вопрос состоит в том, сумел ли он “прижить” чуждые эпические мотивы и сюжеты, образы и идеи к древу национальной американской поэзии, к общечеловеческой традиции. И сумел ли создать подлинно национальное эпическое полотно?

На первый вопрос следует, вероятно, отвечать положительно — во времена Лонгфелло и на протяжении последующих лет для широчайших масс дух индейской культуры, обаяние аборигенной образности оказались связанными с “Песнью о Гайавате” и верой в то, что все, написанное там, есть истинная правда. Следует учитывать, что непосредственное восприятие аборигенного фольклора не только в эпоху Лонгфелло, но и много позже, вследствие различия культурных ценностей оставалось делом будущего. Однако благодаря Лонгфелло индейский эпос стал общечеловеческим достоянием, ибо поэт смог уловить, что именно притягивает европейское сознание в этой своеобразной культуре. Исторически — и в этом в немалой степени заслуга, а не вина Лонгфелло — случилось так, что читатели, в том числе дети, знакомящиеся с поэмой в бесчисленных адаптациях и обработках, стали воспринимать индейскую культуру “по Лонгфелло”, в то время как его поэма представляет собой мир субъективно-романтический. Это захватывающий художественный синтез высочайшего порядка и одновременно “шкатулка” со множеством дний и сюрпризов.

Ответ на второй вопрос — о подлинно американском эпосе — будет по крайней мере неоднозначным. Поэма, разумеется, не была призвана стать иллюстрацией “американских” добродетелей или подтверждением доктрины Монро; напротив, Лонгфелло, утверждая в ней поэтичность и уникальность индейского мира, чему немало способствует органичное сочетание образности с музыкой стиха, идет наперекор экспансионизму. Чрезвычайно

важно, что аборигенные корни Америки, во всем их богатстве, были как бы магистрально “заявлены” в “Песне о Гайавате”, вступившей в диалог с рядом эпических произведений, ставших интерпретациями американского духа — причем, как правило, художественно менее убедительных. Правда, американским поэтам и после Лонгфелло хотелось вывести американскую национальную сущность из аборигенных идеалов, что так и не увенчалось успехом — ни у Харта Крейна, ни у Мэри Остин, ни у их продолжателей.

В общем плане композиция более всего напоминает структуру “Калевалы” — в какой-то степени, можно даже говорить об идентичном построении некоторых глав. Сам способ объединения фольклорного материала в романтическую поэму у двух этих произведений общий. Однако существуют между ними и концептуальные отличия. Художественное обоснование аборигенного духовного мира могло опираться только на местные реалии, на материал, отражающий условия его существования. Поэтому первые две песни “Гайаваты” — Вступление и “Трубка Мира” — несут величайшую идейную нагрузку, объясняя весь замысел поэмы и то, как именно сопрягает Лонгфелло суть индейской культуры с сущностью “американизма”, как он его понимает.

Однако обратимся к Вступлению, написанному от лица автора. Хотя поэма в художественном отношении предстает произведением внешне простым, бесхитростно “имитирующим” форму и стиль устного народного сказания, в действительности это многочастная симфония, в которой Вступление отмечено особой яркостью и насыщенностью содержания. С первых же строк читателя обступает богатый мир дикой американской природы, причем ее приметам и представителям (растениям, животным, людям) дают аборигенные имена, полноправно входя в англоязычную поэтику стиха: Шух-Шух-Га (цапля), Мушкодаза (глухарь), Тавазэнта (долина), Навагада (сказитель) и, конечно, Гайавата. Даже эхо отзывается по-индейски: “Бэм-Вава...”. Подлинно американские имена, хочет сказать поэт, своим происхождением обязаны аборигенам. Эта традиция восприятия аборигенности как истинно американской сущности отчетливо прослеживается в поэзии США, от Уитмена до Стивена Винсента Бене. Лонгфелло даже намекает, будто не столько выступает автором поэмы, сколько “повторяет по напевам” другого рассказчика; на самом же деле в дальнейшем поэт как бы уступает место самой природе — одухотворенной и бесконечно многообразной в своих конкретных проявлениях.

В оригинале роль, отводимая аборигенной культуре, заявлена во Вступлении более недвусмысленно, чем это выглядит в пере-

воде Бунина. Позиция Лонгфелло, обращающегося к своим читателям, носит программный характер:

Ye whose hearts are fresh and simple,
Who have faith in God and Nature,
Who beleive, that in all ages
Every human heart is human,
That in even savage bosoms
There are longings, yearnings, strivings...^{*7}

В густой сети метафор, развиваемых автором во Вступлении, сама песнь как бы отождествляется с природой, голосом минувшего, верой; но это еще и “надпись”, “исполненная скорби и любви, и чистой веры”, повествующая о “мире материальном и потустороннем одновременно” (of the Here and the Hereafter).

В главах “Трубка Мира” и “Четыре ветра” очерчен круг явлений, составляющих основу индейского духовного мира и вырастающих из мифологии аборигенов. Впервые как равноправная художественная реальность предстает здесь мироздание не по Библии, а согласно индейской мифологии. Одновременно это и нравственная точка отсчета повествования о Гайавате. Первая из этих глав относится, правда, к более поздней мифологической эпохе, ее основные идеи (установление всеобщего мира) заимствованы у ирокезов, тогда как вторая связана с мифами о Первотворении, отсылая к алгонкинским преданиям. У Лонгфелло эти мифологические сюжеты эстетически приравнены к общечеловеческому контексту. То, что поэт, при всей романтической вольности, безошибочно отбирает из всего моря аборигенных сюжетов в качестве зачина эпизод с “Трубкой Мира”, чрезвычайно важно и показательно. Духовные основы Америки в мифопоэтическом осмыслении аборигенов выступают в поэме воплощением миротворческого, созидательного начала (“Будьте братьями друг другу”). Идея, заложенная индейцами в основу мироздания, устанавливает гуманные нормы для бытия; у Лонгфелло она не противоречит христианской морали, а словно предвосхищает ее.

Далее все главы (за исключением лирических отступлений, присущих романтической форме) связаны с судьбой главного героя, Гайаваты. В поэме Лонгфелло это полубог, рожденный от брака смертной индейки (имеющей немало общего с викторианской дамой) и бога, повелителя ветров. В девяти главах, вплоть до “Свадебного пира Гайаваты”, субъективно осмысливаются мотивы

* Вы, чьи сердца чисты и просты, // Кто верит в Бога и Природу, // Кто верит, что во все времена // Сердце каждого человека человечно, // Что даже в груди дикарей // Есть страстные желанья и стремленья ...

вы алгонкино-ирокезских преданий и рассказывается о детстве и мужании героя, о его подвигах. Здесь поэт, конечно, всецело полагается на материал, почерпнутый у Скулкрафта. Однако Гайавата явно наделен в поэме чертами романтического героя, которые в то же время соединяются с чертами иного эстетического порядка, продиктованными потребностями эпического сказания, образуя с ними своеобразный сплав. Это юноша, способный влюбляться, но он и муж, готовый к реформам, к тому, чтобы одарить общество новаторскими преобразованиями и идеями, и он же — эпический герой, способный упорядочить и гармонизировать мир.

Две следующие главы, “Благословение полей” и “Письмена”, носят, строго говоря, экзотико-этнографический характер, создавая необходимый колорит и увлекая европейскую аудиторию в глубины аборигенной культуры. Немаловажно, что поэма возникла на пороге бурного тридцатилетия индейских войн на Диком Западе — в этой исторической ситуации предложенный в “Гайавате” слом стереотипов о кровожадном, невежественном дикаре (или хотя бы полемика с ними), придавал поэме актуальное звучание.

Постепенно, однако, в поэме нарастает перелом: ее героико-эпическая природа все более уступает место романтическим канонам, толкающим повествование к трагическому финалу. Нарушение гармонии в изображаемом художественном мире усиливается, принимая вселенские масштабы: смерть певца Чибийабоса, названного брата Гайаваты/Манабозо, затем бесчинство коварного По-Пок-Кивиса, который внезапно обретает черты антагониста Гайаваты, воплощая хаотическое начало, гибель всемогущего Квазинда, второго из друзей Гайаваты, оставляют героя в одиночестве и углубляют трагизм поэмы. Кульминация наступает в главе “Голод”, завершающейся смертью молодой жены-подруги героя. Любопытно, что нигде у Лонгфелло не ставится вопрос о потомстве Гайаваты, который представлен самодостаточной личностью, вбирающей в себя весь мир.

В заключительных главах поэмы, заглушая собственно фольклорные мотивы, в полный голос заявляют о себе традиции Шатобриана. В итоге конфликт сводится к духовному кризису личности, вызванному утратой возлюбленной (этот мотив, проходящий через все поэмы Лонгфелло, несомненно, имеет в себе автобиографическую основу).

Силой поэтического гения Лонгфелло находит, однако, в финале способ соединить оба плана — романтический и героико-эпический, возвращая поэме цельность, а финалу придавая многозначность. Две заключительные главы (“След белого” и “Эпилог”), несущие высокую смысловую нагрузку, искусно

“смонтированы” на основе фольклорных источников — раннеколониальных и XIX в. В поисках убедительного идейно-художественного решения финала поэмы Лонгфелло взывал уже не к Скулкрафту, а к духу времени. На мифологическом уровне Лонгфелло разрабатывает важнейшую тему “ухода божества”, представляя его смерть как результат смены миропорядка, вызванной появлением белых людей. В идейном плане он как бы оправдывает смену одной цивилизации другой (тема “Последнего из могиан”), “богоизбранной” и более жизнеспособной. Но Лонгфелло все же удалось избежать апологетического настроения в смысле оправдания экспансионизма, столь популярного в эпоху “западного курса империи”, и сохранить подсказанный мифом элегический мотив. Вывод Лонгфелло близок мысли Купера о том, что индейцу суждено “уйти” с исторической арены. Если в “Эпилог” вчитаться пристальнее (кстати, с оригинале эта глава называется “Уход Гайаваты”), станет видно, что для самого поэта процесс цивилизации континента и суть исторической драмы — великая тайна, разгадка которой ведома лишь верховному божеству, будь то Христос или Великий Дух. Смена исторических (и мифологических) эпох всегда полна драматизма. Поэт, явившийся современником жесточайшей из таких смен, сумев взглянуть на нее сквозь призму “уходящей” индейской культуры, запечатлел в своей поэме глубинный трагизм этого исторического перехода. Его прощальный взгляд исполнен “любви и чистой веры” — и понимания.

Анализируя “Песнь о Гайавате”, особо следует остановиться на поэтическом мастерстве Лонгфелло. Собственно, именно с него начинается традиция обработки индейских мифов, предоставившая им высокий статус поэзии. Простота языка и поэтической формы при музыкальности и выразительной силе достигает в этом творении Лонгфелло оптимальной меры. То же можно сказать и об афоризмах, предвещающих некоторые главы: “Муж с женой подобен луку // Луку с крепкой тетивойю...”, или “И беда одна не ходит, // Сторожат друг друга беды...”. За этой простотой стоит огромнейшая работа и дар проникновения в подлинную народность. Степень мастерства становится заметнее при обращении к чисто “авторским” главам — отступлениям, в частности, “Сыну Вечерней Звезды”, быть может, поэтичнейшей из них. Сила волшебства двух сказителей, Ягу (индейская традиция) и Лонгфелло (романтическая мечта) удваивает художественный эффект. Это особенно заметно в зачине главы, вводящей образы алгонкинских преданий. Чисто романтический по духу, он изящно имитирует фольклорный зачин сказителя, перенося в фантастический мир, где реальное мнимо, но невозможное более чем ве-

роятно. Сама зыбкость того, что видится, несет в себе возможность безграничных откровений:

То не солнце ли заходит
Над равниной водяною?
Иль то раненый фламинго
Тихо плавает, летает,
Обагрят волны кровью...

Да, то солнце утопает,
Погружаясь в Гитчи-Гюми;
Небеса горят багрянцем,
Воды блещут алой краской!
Нет, то плавает фламинго,
В волны красные ныряя; ...

Огонек Звезды Вечерней
Таает, в пурпуре трепещет,
В полумгле висит над морем.
Нет, то вампум серебрится
На груди Владыки Жизни,
То Великий Дух проходит
Над темнеющим закатом!

(перев. И. Бунина)

Милая романтизму тема мистического всеединства, взаимосвязи явного и скрытого, взаимного спора и взаимодополнения контрастов подводит к выводу о беспредельной тайне бытия. Фламинго (в оригинале — розовый лебедь), Вечерняя Звезда, Великий Дух, а с ними и все вокруг становится пантеистически одухотворенным, взаимосвязанным, когда стирается грань между тем, что “есть” и что “кажется”. Здесь на миг наступает высочайшее прозрение равенства культур и традиций, происходит их гармоничный синтез. Связь всего со всем и идея изменения присущи как аборигенному мифу, так и романтическому сознанию, и Лонгфелло удастся добиться в поэме их органического слияния, придавая образу различные эстетические грани. Пейзаж в рассмотренном зачине в конечном счете оборачивается непостижимым замыслом творца и его подданного — поэта.

Любопытно, что не в облике “музыканта Навадаги” (романтизированный образ Скулкрафта), или шутника-рассказчика Ягу, или даже в образе самого Гайаваты, а в лице сладкогласого Чибийабоса Америка признала Лонгфелло как своего, национально-го поэта: на его похоронах исполняли “Плач Гайаваты по Чибийабосу”. Успех поэмы затмил все, сделанное Лонгфелло ранее. Всеобщее увлечение поэмой напоминало наваждение и приобрело невиданный размах: за два года было распродано 100 000 ее

экземпляров. Бесспорно, что значение "Гайаваты" очень велико. Возникшая на перекрестье поэтических традиций, поэма стала произведением, убедительно соединяющим художественные миры и культуры, Америку и Европу, времена и народы. Если она и не достигла статуса национального эпоса, то несомненно сделалась "визитной карточкой" литературы США, передающей самобытность ее тематики, образного строя, ее метафорики, ее поэтического видения и языка.

В России история этого произведения сложилась особенно благоприятно: его неоднократно переводили, и эта работа увенчалась идеальным в своем роде переводом Бунина, о поэме писали известные ученые-этнографы (В.И.Йохельсон), ее постоянно переиздавали. Можно сказать, что в силу какой-то глубинной культурной близости "Песнь о Гайавате" воспринимается в России как родное, исконное творение, и строки вроде "Дай коры мне, о береза" находят у русскоязычного читателя глубоко интимный отклик, обрастая местными смысловыми коннотациями. История восприятия поэмы в России хорошо прослежена у Л.И.Ронгонен⁸.

В поздние годы Лонгфелло все больше и больше тяготел к жанрам, соединявшим поэзию с драматургией, причем отдавал предпочтение не светской, а религиозной тематике. К светским стихотворным драмам следует отнести "Испанского студента" (*The Spanish Student*, 1848) и посмертно изданный фрагмент неоконченной драмы "Микельанджело" (1883). Первая, основанная на любовной интриге, не отличается оригинальностью, повторяя множество приемов, освоенных мировой драматургией, особенно в традиции комедии "плаща и шпаги". По структуре она бесформенна и маложизненна: уже здесь сказалось отсутствие у Лонгфелло драматургического дарования, неспособность автора заставить своих героев действовать. "Микельанджело" отличается от других драматических сочинений Лонгфелло тем, что это изначально драма для чтения, где важнее выразительность стиха, нежели действие. В драме развиваются две темы, имеющие автобиографическую природу: тема платонической любви, представленная романом стареющего скульптора с аристократкой Витторией Колонна, сменяется после ее смерти темой одиночества героя, который ищет последнее прибежище от земных страданий и утрат в искусстве. Тема творческого труда, вбирающего в себя жизнь, одна из важнейших в поэзии Лонгфелло, придает его стихам мощный созидательный и очистительный пафос.

Разрабатывать религиозную тематику в драме Лонгфелло начал еще на пороге 50-х годов, в период создания своего первого произведения такого рода — "Золотой легенды" (*The Golden Legend*, 1851). Впоследствии добавились еще две драмы, также на-

писанные белым стихом, и все три были объединены поэтом в цикл. Оказавшись в рамках единого замысла, они получили общее название: "Христос: Мистерия" (*Christus: A Mystery*, 1872). В своем окончательном виде трилогия включила "Золотую легенду", "Трагедии Новой Англии" (1868) и "Божественную трагедию" (1871). Общий замысел заставил поэта пересмотреть композицию трилогии. Драмы, которые Лонгфелло стремился приблизить по форме к средневековым мистериям, должны были символизировать три духовных движителя человеческой природы: Веру, Надежду и Любовь. Эти понятия, объединяемые в христианской традиции и в пьесах трилогии, сюжетно не связанных между собой, неотрывны друг от друга и отражают духовную историю человечества. Впрочем, "Божественная трагедия", призванная выражать первое из этих понятий и являющаяся религиозной драмой в собственном смысле слова, воссоздающей евангельскую историю в избранных эпизодах, не отличается особой оригинальностью. В то же время, в ней естественно возникает и вторая тема — явление Христа воплощает всечеловеческую надежду на исполнение грехов.

Сюжет "Золотой легенды" был навеян эпической поэмой Гартмана фон дер Ауэ, а также, возможно, множеством других, более ранних источников Средневековья. Личные драмы, постигшие поэта в те годы (смерть дочери в 1848 г. и матери — в 1851 г.), способствовали его обращению к проблеме конечности человеческого бытия и теме смерти; поэт выделяет в сюжете пьесы также фаустианскую тему, пытаясь показать значение христианства, каким оно явилось эпохе европейского Средневековья.

Заимствованный сюжет "Золотой легенды" осмыслен поэтом по-своему. Люцифер, желая поколебать божественные устои мира, под видом знахаря является искушать больного принца Генриха, говоря, будто единственным средством исцеления послужит добровольная смерть девы. Дочь простолюдина Элси, стремясь в самоотверженной любви и смирении уподобиться Творцу, соглашается умереть за своего господина. Однако в последний миг тот, потрясенный поступком Элси, отказывается принять эту жертву. Элси упорствует, и таким образом, оба они становятся носителями идеи жертвенного гуманизма. Люцифер, конечно, терпит поражение: Элси и Генрих не гибнут, а, найдя друг друга, заключают брачный союз. Правда, вывод, сделанный Лонгфелло, неординарен: выходит, что и Люцифер, неведомо для самого себя и людей, служит не делу греха, а исполнению божьего промысла. В "Золотой легенде" ощутимо сказывается влияние Гете, причем, не только в ее философской проблематике, но и в художественной форме драмы, в попытках смены интонаций и

стихотворной "оркестровке" действия. В целом, однако, замысел оказался интереснее воплощения. В трилогии мотив веры как добродетели, оплота и даже источника вдохновения, характерный для поэзии Лонгфелло, занял центральное место. Категория веры осмыслена как непреходящая ценность, обретенная человечеством и способная возратить грешника на стезю человечности.

Последняя часть трилогии, "Трагедии Новой Англии", обращена к теме любви. Замысел поэта проясняет английское слово "charity" (милосердие), употребляемое в Евангелии для обозначения любви духовной, христианской, в противоположность мирской. В каждой из частей трилогии Лонгфелло пытается показать внутреннюю борьбу, часто безуспешную, человека с самим собой, и именно третья часть иллюстрирует ее с наибольшей полнотой.

"Трагедии Новой Англии", в свою очередь, состоят из двух частей. Первая, "Джон Эндикотт", посвящена проблеме религиозной нетерпимости в связи с преследованиями квакеров пуританами. Вторая, "Джайлз Кори с Сэйлемских ферм", касается печально знаменитых процессов над "ведьмами". Идя по стопам Готорна, Лонгфелло видит причину человеческих страданий и бед в отсутствии любви в окружающем мире, вытесняемой в отношениях между людьми низменными чувствами, и ставит вопрос о том, каково истинное место любви в человеческой природе и жизни. Он призывает извлечь урок из исторической американской трагедии. Пафос трилогии, однако, носит не столько социально-обличительный, сколько нравственно-драматический характер. Вся она в целом имеет прежде всего философскую направленность. В области художественной формы трилогия добавляет мало нового к общей картине творческих поисков Лонгфелло, но само произведение занимает самостоятельное место в его духовной эволюции, проясняя характер и отдельные аспекты мировосприятия поэта.

Как "постоянный представитель" европейской культуры в США, Лонгфелло в своем творчестве неизменно уделял немало внимания поэтическим переводам. Круг переводимого оказывается весьма широк, хотя надо сказать, что в соответствии с романтическим подходом перевод нередко превращался у него в интерпретацию; вольное переложение "по мотивам". Тем не менее, в наследии Лонгфелло мы сталкиваемся с переводами из Манрике, Данте (ряд песен "Божественной комедии"), поэтов европейского Средневековья, в том числе Шарля Орлеанского, фрагментов "Беовульфа". Особенно любил Лонгфелло переводить и "перекладывать" народные песни.

Специфика лонгфелловских переводов сказалась в монументальном замысле многотомной антологии "Поэзия мест" (1876—1879), призванной расширить кругозор американского и в целом

англоязычного читателя в области мировой поэзии и других культур. Каждый том освещал поэтическую традицию одной из стран — Германии, Скандинавии, Франции, а 20-й том “Поэзии мест” (1878 г.) был посвящен России. Поэт интересовался русской тематикой, брался даже за изучение русского языка и сочинял стихи в подражание народным песням (например, стихотворение “Белый царь”, посвященное Петру, или “Взятие Казани”). В этот том вошла как авторская поэзия, в том числе стихи Пушкина и Козлова, так и народные песни, взятые из фольклорных сборников XIX в.: А.Афанасьева, М.Максимовича, О.Миллера и других. Эта книга, по словам критика, открывала для американцев “нечто не менее экзотичное и далекое, чем то, что открывала “Песнь о Гайавате”⁹.

Уже через два года после смерти поэта его бюст был поставлен в Вестминстерском аббатстве, что, конечно, явилось мерой признания заслуг Лонгфелло в англоязычном и всем культурном мире. Собратья по перу и критики довольно разной ориентации (за исключением новаторов-радикалов) отзывались о нем с теплотой. Например, для сдержанного в оценках У.Д.Хоуэллса все, сделанное Лонгфелло, отличает “тон качества, за неимением лучшего слова”. Критик Э.Вагенкнехт в наши дни называет его американским гуманистом, а его коллега Сесил Б.Уильямс завершает академический разговор о поэте хемингуэвской метафорой: “Там, где чисто, светло”. Сам же Лонгфелло сказал о себе по-романтически последовательно и в то же время просто — в завершающем, почти предсмертном стихотворении “Колокола Сан-Бласа”, созданном за 9 дней до кончины:

... a dreamer of dreams,
to whom what is and what seems
are often one and the same.

... мечтателю и поэту,
сдружившему явь с мечтой.

(перев. В.Рожественского)

Думается, в этих строках, воздающих дань столь важному для романтиков дару воплощения идеала, нерасторжимо связанного для них с самой сущностью личности и движением бытия, выражен надежный критерий оценки Лонгфелло-поэта, способного в лучших своих вещах трогать душу читателя неподдельной искренностью и теплотой чувства, органически сливая мысль и образ, реальность и вымысел. Художественное наследие Лонгфелло ценно своей высокопрофессиональной стихотворной культурой, ответственностью по отношению к избранному делу, вдумчивым и заинтересованным вниманием к процессам бытия, особенно в

их творческих проявлениях, и чуткостью к голосам иных поэтических миров, позволившей ему внести свою лепту в диалог культур, значение которого с течением времени продолжает возрастать.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: *Williams, Cecil B. Henry Wadsworth Longfellow. N.Y., Berkeley, Ca., 1964, p. 197.*
- ² Стихи в русском переводе цитируются по изданию: *Г. Лонгфелло. Избранное. М., ГИХЛ, 1958, с. 51.*
- ³ *Wagenknecht, Edward. Henry Wadsworth Longfellow. Portrait of an American Humanist. N.Y., Oxford University Press, 1966, p. 25.*
- ⁴ *Брукс, Ван Вук. Писатель и американская жизнь. Расцвет Новой Англии. М., 1967, с. 128.* О творчестве поэта см. также *Arvin Newton. Longfellow: His Life and Work. Boston, 1963; Hirsch, Edward L. H.W. Longfellow. Minneapolis, Minn., 1964.*
- ⁵ *Robertson, Eric S. Life of Henry Wadsworth Longfellow. Port Washington, N.Y., L. Kennicat Press, 1887, p. 193.*
- ⁶ Об источниках "Песни о Гайавате" существует внушительная литература, из которой уместно упомянуть: *Moyné, Ernest J. Hiawatha and Kalewala. A Study of the Relationship between Longfellow's "Indian Edda" and the Finnish Epic. Helsinki, 1963; Osborn, Chase S., Osborn, Stellanova. Hiawatha with its Original Indian Legends. Lancaster, Pennsylvania, The J. Cattell Press, 1944; Ронгонен Л.И. Генри Лонгфелло и его поэма "Песнь о Гайавате". М., 1982. См. также главы 3 и 6 в кн.: Ващенко А.В. Историко-эпический фольклор североамериканских индейцев. М., 1989.*
- ⁷ Текст оригинала цитируется по книге: *Henry W. Longfellow. The Song of Hiawatha. An Epic Poem. Moscow, Progress, 1967.* Из российских изданий это отличается пространным комментарием, сделанным В.Ермолаевой.
- ⁸ Помимо книги Ронгонен, о поэме Лонгфелло написана монография *Новикова В.И. Вчитайтесь в "Песнь о Гайавате". М., "Знание", 1982.* См. и другие работы того же автора по этой проблеме.
- ⁹ *Александров В.А. Не только Гайавата... Г. Лонгфелло — популяризатор русской народной поэзии в США. // "Русская Америка", Вологда, 1993, № 2—3, с. 35. О лаборатории Лонгфелло применительно к русскому материалу см. также: Александров В.А. Лонгфелло в России. // Альманах библиофила, М., Книга, 1983, вып. 15, с. 215—222.*

III. ЛИТЕРАТУРА И ДВИЖЕНИЕ ПРОТИВ РАБСТВА

ЛИТЕРАТУРА И ПУБЛИЦИСТИКА АБОЛИЦИОНИЗМА

Эра, наступившая в США после Войны за независимость, стала временем формирования государства и гражданского общества. В этом процессе вопрос о рабстве и рабовладении оказался одним из основополагающих, затронувших все сферы общественной жизни — социальную, политическую и нравственную. Противостояние рабовладельческого Юга и промышленного Севера неминуемо складывалось, с точки зрения северян, в оппозицию варварства и цивилизации. Во время Гражданской войны Готорн писал о том, что южные солдаты — это темные забитые крестьяне в отличие от северного фермерства¹. Южане же решительно отвергали то представление о цивилизации, которое утверждалось в общественном укладе и мышлении в северных и средних штатах.

В первые же десятилетия существования самостоятельного американского государства в связи с хлопковым бумом положение негров на плантациях ухудшилось, что вызвало вспышку негритянского протеста, вылившегося в восстания. Это, в свою очередь, привело к усилению теоретической защиты рабства: появились труды, подтверждающие его неизбежность и естественность ссылками на Библию, на пример христианской церкви, наставляющей язычников на путь истинный. Одни доказывали, что неграм-рабам, приобщившимся к христианству, живется значительно лучше, чем неграм-варварам, оставшимся в Африке на свободе. Другие уверяли, что невольники, окруженные заботой рачительных хозяев, находятся в более выгодном положении, чем лишенный всякого покровительства рабочий люд в северных штатах. Под все эти мнения подводилась соответствующая теоретическая база. Некоторые исследователи делили расы на высшую, “мужскую”, и низшую, “женскую”. Господствующей расой известный историк Дж. Бэнкрофт провозгласил англо-саксонскую, негров же он отнес к расе женственной, склонной к самопожертвованию и уже тем самым как бы обрекающей себя на рабство. Распространялись теории, утверждавшие и биологическую непол-

ноценность черных. В то же время усилились антирабовладельческие настроения, появилась обширная пресса, осуждающая рабство и расизм, в полную силу заявили о себе аболиционистские взгляды.

Если неприятие рабства родилось вместе с рабством, то движение аболиционистов, т.е. сторонников его ликвидации, имеет свои исторические пределы. Авторы "Оксфордского путеводителя по американской литературе" предполагают, что термин возник в 90-е годы XVIII в., когда Т.Кларксон, У.Уилберфорс и У.Питт младший выступили против работорговли. В 20-е годы XIX в. в США было более 140 аболиционистских обществ, притом, как сообщает "Колумбийская литературная история Соединенных Штатов", более 100 из них находилось на Юге и основная масса граждан еще считала рабство проблемой Юга. В 50-е годы уже существовало 2000 аболиционистских обществ с 200000 членов. Итак, начало массового аболиционистского движения приходится на 20-е годы, пик его — на 50-е, а с отменой рабства в 1865 г. оно естественно трансформировалось, приняв на себя функции реального организатора жизни свободных негров, сыграв, таким образом, огромную роль не только в деле их освобождения, но и в формировании гражданского общества Америки.

В 1834 г. было создано Американское антирабовладельческое собрание, принявшее развернутую декларацию. В ней отмечалось, что фундаментом, на котором деятели Американской революции решили возвести свободное государство, было провозглашенное ими признание всеобщего равенства. "Все люди созданы равными и наделены творцом неотъемлемыми правами, среди которых право на жизнь, на свободу, на счастье, и в ответ на этот призыв поднялся трехмиллионный народ и предпочел опасную борьбу и возможную смерть жизни в рабстве. И уверенность в том, что правда, справедливость и право на его стороне, сделала народ непобедимым. Пролиты были реки крови для достижения государственной независимости и свободы. Собравшиеся на этот антирабовладельческий съезд отрицают вооруженный насильственный путь преодоления зла, полагаясь исключительно на такие, которые основываются на духовном могуществе Бога"². Так было образовано "Американское антирабовладельческое общество" с ячейками, действующими в разных регионах северных штатов. После президентской прокламации оно реорганизовалось для дальнейшей практической работы по ликвидации рабства и было возглавлено У.Филлипсом. Его печатный орган "Нэшнел анти-слэйвери стэндард" включился в борьбу, приведшую затем к принятию XIV поправки к Конституции США, по которой неграм были предоставлены гражданские права. "Все лица, родившиеся или натурализовавшиеся в Соединенных Штатах и подчиненные

юрисдикции оных, являются гражданами Соединенных Штатов и штата, в котором они проживают. Ни один штат не должен издавать или принимать законы, которые ограничивают привилегии и льготы граждан Соединенных Штатов...”

Первых аболиционистов американское большинство считало просто сумасшедшими. Безумцем называли Дж.К.Адамса, бывшего президента США, широко известного в стране политика, когда он, уже на склоне лет, стал настаивать на том, что Конгресс обязан рассматривать петиции граждан о необходимости отменить рабство, которыми буквально заваливали правительство аболиционистские общества в 30-е годы и которые, как настаивал спикер Джеймс К.Полк, согласно Конституции, можно было выбрасывать не читая. Активных сторонников немедленного освобождения рабов неоднократно избивала толпа, их всегда подстерегали опасности, не говоря уже о постоянном осуждении сограждан. Потому их безусловно можно отнести к героическим личностям. Проповедующие ненасильственные методы борьбы пасторы и просто верующие, частные граждане, многие из которых вообще не общались с неграми, но жалели их как любое живое существо, неумоимо, повседневно, последовательно убеждали своих соотечественников словом и делом на митингах, с церковных кафедр и парламентских трибун, на страницах газет и в многочисленных петициях, обращениях к законодателям. Они организовывали обучение и лечение черных, помогали их бегству из рабовладельческих штатов в свободные, укрывали беглых рабов от преследователей, смело нарушая несправедливые законы, собирали средства на нужды беглецов. Ими была создана так называемая “подземная железная дорога”, хорошо налаженный, со многими участниками и “станциями” путь, по которому буквально из рук в руки, из города в город, из одного пункта в другой, с Юга на Север, а затем в свободную Канаду тайно и в обход законов переправлялись негритянские беженцы. Эти люди прилагали максимум усилий ради достижения благородной цели, а иногда и посвящали свою жизнь святому делу аболиционизма.

Представляется, что борьба шла не только за освобождение черного народа Америки, об условиях жизни которого под властью рабовладельцев северяне знали не так много, даже если они читали аболиционистскую прессу или совершали поездки на Юг. Недаром в самом популярном аболиционистском романе “Хижина дяди Тома” (1852) Г.Бичер-Стоу даже деятельной христианке и демократке с Севера мисс Офелии, попавшей в Чарльстон и соприкоснувшейся с неграми непосредственно, приходится преодолевать внутреннюю чисто физическую неприязнь, хотя она и относится к ним по-христиански, как ко всем людям. Тем не менее, они для нее “другие”, “чужие”, непонятные. В то же время



ИСТМЕН ДЖОНСОН. СТАРЫЙ ДОМ В КЕНТУККИ,
ИЛИ ЖИЗНЬ НА ЮГЕ. 1859.

для бесчеловечной рабовладелицы, южной леди, выросшей на руках у черной няни, негры — привычная и необходимая часть ее окружения. Бичер-Стоу создает парадоксальную ситуацию (на ее основе на другом уровне, уже в XX в., выстраивал свою концепцию Юга У.Фолкнер), типичность которой подтверждают и свидетельства непосредственных наблюдателей. Так, один из англичан, побывавших в США, вспоминает, что, кроме Бостона, нигде на Севере он не видел идущих вместе белого и негра, разве что в роли слуги и господина. Иначе говоря, хотя свободные северные штаты, где рабство было отменено еще в конце XVIII в., занимали по отношению к Югу позицию нравственного превосходства, расовые предрассудки и здесь были достаточно сильны, а за праведным гневом многих северян скрывались порой весьма неблагоприятные побуждения. Все это говорит о необычайной сложности общественной обстановки в США в десятилетия, предшествовавшие Гражданской войне. В противостоянии, приобретавшем форму борьбы добра и зла, не было и не могло быть однозначности. В действительности конфликт Севера и Юга отмечен тесным переплетением различных мотивов и интересов.

Все нарастающие в 40–60-е годы антирабовладельческие настроения Севера объясняются не только религиозными и моральными факторами, выступавшими на первый план в аболиционизме, но и экономическими, и политическими, о которых в дискуссиях не упоминалось. Среди них не последнюю роль играет идеология, то ощущение внутренней дискомфортности, которое, очевидно, мучило потомков пуритан, вынужденных мириться с наличием *несвободы*, рабства на *своей земле*, в *своей стране*. Именно эти чувства будировали и подхлестывали аболиционисты, ими же они руководствовались сами.

Аболиционизм, выдвигая на первый план проблемы свободы и независимости личности, заставляя размышлять на эти общечеловеческие темы, отталкиваясь от конкретно-исторических ситуаций, сыграл роль катализатора в формировании общественного сознания Америки. Именно в этой своей ипостаси он чрезвычайно важен для истории литературы. Тема рабства-свободы была ведущей для американской периодики на протяжении около полувека. В тех или иных отношениях с аболиционизмом находились все выдающиеся мыслители, литераторы, политические деятели. Аболиционизм стимулировал другие общественные движения, прежде всего феминистское, активизировал, насытил реальностью жизнь религиозных общин, наконец, способствовал размежеванию политических партий, вождей и отцов нации, выдвинув в первые ряды своеобразную личность президента Линкольна.

История аболиционизма, начавшегося как гражданский бунт одиночек, развивалась соответственно движению реальных собы-

тий, в свою очередь, подготавливая и формируя их. Сформулировав свои цели и задачи как немедленное и полное освобождение рабов и при этом решительно осудив любое насилие, аболиционизм естественным путем сблизился с религиозными общинами. Среди его наиболее активных деятелей — близкий к евангелической церкви Гаррисон, проповедники Паркер и Чаннинг, квакер Уиттьер, священники Лайман Бичер и его сын Генри. Именно аболиционизм активизировал общественную деятельность женщин, пробуждая от природы заложенные в них гуманные чувства и предоставляя для этих чувств широкое поле деятельности. Так пришли в аболиционистское движение Лидия Чайльд, сестры Гримке. Аболиционизм способствовал становлению негритянского сознания и образования словом и делом, выдвинув таких талантливых деятелей негритянского народа, как Фредерик Дуглас. С аболиционизмом непосредственно соприкасается и многое в мировидении и творчестве трансценденталистов, особенно Эмерсона и Торо. Не остался равнодушным к нему ни один писатель-современник. Проникнутые антирабовладельческим духом стихи, очерки, памфлеты создавали люди абсолютно разного творческого диапазона и разных убеждений — от Франклина и Джефферсона в XVIII в. до Лонгфелло, Торо, Уитмена и Мелвилла — в XIX в.

Первой по значению фигурой в аболиционизме совершенно справедливо считается У.Л.Гаррисон, что отмечал и Линкольн. Выступая по поводу отмены рабства, он сказал: “Логика и моральная сила Гаррисона и враждебного рабству народа этой страны, а также армия совершили это”³.

Уильям Ллойд Гаррисон (William Lloyd Garrison, 1805–1879) родился в Новой Англии в городке Ньюберипорт (Массачусетс). Семья не могла дать ему образование, и с 13 лет он начал работать в типографии учеником печатника, а в 1826 г. основал собственную газету “Фри пресс”. В 1828 г. Гаррисон переехал в Бостон, где издавал “Нэшнел филэнтропист”, перепечатывая в основном новости из других газет. Особенно ему нравился “Джиниус ов юниверсал эмэнсипейшн”, выпускаемый Бенджамином Ланди, квакером из Балтимора. Когда Гаррисон высказал похвалу этому изданию на страницах своей газеты, Ланди предложил ему стать соиздателем, на что начинающий газетчик охотно согласился. Но поскольку взгляды соиздателей расходились весьма ощутимо, ибо уже тогда Гаррисон стоял за немедленную и полную отмену рабства, каждый из них подписывал собственный материал. А между тем журнал терял подписчиков, и Гаррисон вынужден был отправиться в лекционное турне для сбора средств. Тогда в Балтиморе он впервые *увидел* рабство. Обращаясь за поддержкой к различным общественным деятелям (Чаннингу, Лайману Биче-

ру и др.), он столкнулся с тем, что никто из них не разделял его уверенности в необходимости *немедленного* освобождения рабов.

С 1830 г. "Джиниус" стал дешевым ежемесячником, где Гаррисон печатал различные материалы, акцентируя беззаконие рабства. Отношения с властями, придерживавшимися прорабовладельческих позиций, складывались нелегко. Так, он обвинил некоего купца Тодда в том, что тот привез в Балтимор на продажу рабов. Заклеймен был и капитан парохода из Ньюберипорта, доставившего живой товар из Балтимора в Новый Орлеан. Суд же приговорил Гаррисона за оскорбление этих лиц к штрафу, а так как денег у него не было, ему пришлось отсидеть месяц в тюрьме, пока какой-то купец не прислал сто долларов на издание журнала, из которых и был уплачен штраф. После этого Гаррисон и Ланди разорвали сотрудничество; Гаррисон вернулся в Бостон и основал "Либерейтор", ставший на многие годы главным органом аболиционистов.

На первой странице своего издания Гаррисон декларировал немедленную и полную отмену рабства как свою цель, а на второй — единственно приемлемые для него ненасильственные методы ее достижения. Эту заповедь Гаррисон соблюдал свято, и даже в самые напряженные моменты борьбы, когда уже была пролита кровь, он весьма своеобразно угрожал южанам, отстаивающим рабство любым путем: "Любите Бога и Человека, подобие его, не то Он убьет вас" (3; р. XVIII).

В первом номере "Либерейтора", вышедшего в течение 35 лет — с 1 января 1831 г. до 29 декабря 1865 г. — под девизом: "Наша страна в мире, наша страна — это все человечество", перекликавшимся с известными словами Томаса Пейна, было помещено кредо ее издателя, Гаррисона, заверявшего читателей, что он будет тверд и непреклонен в борьбе за торжество справедливости и никогда не отступит ни на шаг от своих позиций. Как редактор и автор "Либерейтора", Гаррисон старался последовательно, целеустремленно формировать в общественном сознании нетерпимость к рабству и потому считал полноту информации о рабстве, рабовладении и борьбе с ними в США одной из главных задач издания, максимально насыщая каждый номер материалами "с мест", содержащими факты о жизни рабов, подробными отчетами и сообщениями о деятельности антирабовладельческих обществ и их акциях, комментируемым освещением основных фактов политической жизни, так или иначе связанных с этой проблематикой.

Что касается антирабовладельческой деятельности, то газета, будучи центром аболиционизма, вокруг которого группировались его участники, корреспонденты газеты, печатала информацию "из первых рук". На ее страницах выступали У.Филлипс, Чан-

нинг, Чайльд, Паркер, сестры Гримке и др. В освещении других направлений общественной мысли Гаррисон нашел рациональный и, очевидно, единственно приемлемый для своего издания путь. Он перепечатывал полностью документы или материалы из других газет, даже если они носили абсолютно враждебный аболитционизму характер, и здесь же помещал свои достаточно полные комментарии к ним. Причем Гаррисон использовал как антирабовладельческие, так и прорабовладельческие материалы, создавая таким образом для своего читателя и полную информацию, и возможность выносить собственное объективное суждение и дискутировать с противником, точно зная его позиции. Газета печатала регулярно письма рабовладельцев, возмущавшихся нарушением их прав. Эти письма комментировал Гаррисон, вступая в диалог с авторами. Так вырабатывался один из основных принципов, которому Гаррисон следует на протяжении всего существования "Либерейтора".

Ключевыми моментами, на которые остро реагирует "Либереитор", становятся восстание Ната Тернера, расправа с Лавджо-ем, которую Гаррисон квалифицировал как "отходную свободу", новые законы, принимаемые Конгрессом, отчеты о заседаниях антирабовладельческих обществ, предвыборные кампании и организация новых партий, а впоследствии — рейд Джона Брауна, ход Гражданской войны и позиция в ней президента и правительства в отношении вопроса о рабстве, вплоть до принятия XIII поправки к Конституции, когда торжественными стихами Гаррисон завершил свой многолетний труд и закрыл газету.

Постоянной была в "Либереиторе" рубрика "Поэзия", стихи печатались из номера в номер. Чаще всего это были немудреные строфы, в которых авторы искренне и горько жаловались на свою рабскую долю или описывали прошлое негров, вывезенных из Африки, из "другой жизни", где у них была другая судьба. Таков, например, стихотворный рассказ об африканском вожде, который был схвачен, сражался и погиб в 1701 г. Стихи могли присылаться непосредственно в "Либереитор" (как правило, их авторами были дилетанты или мало известные поэты), а могли перепечатываться из других изданий. Часть из них была анонимной. Так, довольно часто появлялись дидактические стихи, за подписью "Justitia"; еще один постоянный автор подписывался J.E.E. В последние годы издания "Либерейтора" в нем постоянно печатались стихи Джейн Эшби из Англии, написанные специально для этой газеты. Во всех стихах оплакивается рабская доля, во всех — широко используется Библия, ее метафорика и мифология. Обычны также параллели и ссылки на античную историю и мифологию, из конструкций наиболее часто используются повтор и рефрен. Но наряду с дилетантскими стихами "Либереитор" публикует и

произведения известных поэтов. Это, прежде всего, поэзия Уиттмера, Клода Маккея, Лонгфелло, М.Олкотт.

Вместе с тем из номера в номер публикуются и весьма прозаические, но полезные для подписчиков сведения: реклама распрямителя для волос не сходит круглый год; регулярно помещаются объявления о наборе слушателей в женские школы для цветных. Именно эти частности лучше всего говорят о том, что Гаррисон рассчитывал издание не только на образованного передового аболициониста, но и на негритянскую аудиторию, сознание, гражданские и человеческие чувства которой и воспитывала его газета.

Откликался “Либерейтор” и на события в мире, порождаемые сходными условиями и позволяющие пролить дополнительный свет на проблему рабства в США и возможности ее решения. Например, здесь помещались материалы о борьбе за отмену крепостного права в далекой России. 14 мая 1858 г. в большой статье пересказывался указ Александра I об упорядочении отношений крестьян и помещиков в Киевской губернии, на Волыни и Подолии, разъяснялось, что крестьянам было дано разрешение уходить на оброк, самостоятельно пользоваться той частью земли, которую они могли обработать и т.д.

Печатающиеся в “Либерейторе” авторы, взгляды которых иногда были прямо противоположными, приносили в газету и свою стилистику. Она была далеко не однородной — от бесстрастного репортажа до пламенной проповеди. Но почти все материалы комментировались издателем, а потому доминировал гаррисоновский стиль — торжественный, велеречивый, построенный по законам ораторского искусства, где фраза держится на опорных словах и повторах, повторами же создается ритм, нагнетаются эмоции читателей. “Пусть южный угнетатель *дрожит*, ... пусть дрожат их северные апологеты, пусть дрожат все враги преследуемых черных” (2; р. 1794).

Фактически вся жизнь Гаррисона была посвящена борьбе за отмену рабства. Он был четырежды избит толпой, несчетное количество раз оскорблен, сидел в тюрьме, провел всю жизнь в бедности и скудости, но ни разу не изменил ни своим убеждениям, ни своему делу. Помимо издания “Либерейтора”, он основал в 1832 г. Ново-английское антирабовладельческое общество, а в 1843 г. был избран президентом Американского антирабовладельческого общества. Будучи одареннейшим оратором, Гаррисон выступал со страстными речами по всей стране, искал и устанавливал контакты с аналогичными английскими обществами.

Восстание рабов под предводительством Ната Тернера разразилось вскоре после рождения “Либерейтора”, и друзья советовали Гаррисону замолчать на время. Но он не согласился, понимая,

что именно тогда, когда силен страх перед черными, необходимо призывать к освобождению рабов. Гаррисона обвинили в подстрекательстве, хотя он печатал только объективный рассказ о событиях, опубликовав, в частности, полные списки убитых белых (59 человек) и погибших негров (120 человек). Тем не менее, южный журнал "Интеллидженсер" назвал "Либерейтор" дьявольской газетой, его издание — непросветительным грехом, а издавая — умалишенным, желающим добиться новой трагедии. Гаррисон, обвинявший в восстании рабов жестокость хозяев, организовал новый тур лекций, на которые собиралось народа еще больше, чем до восстания.

Влияние Гаррисона стремительно росло, и в августе 1833 г. администрация южных штатов обещала 5000 долларов за его голову. В газетах Юга призывали линчевать abolitionистов или вываливать их в перьях и дегте. Сам Гаррисон многократно подвергался нападениям в разных городах, а в Бостоне, колыбели американской свободы, он чудом спасся, когда разъяренная толпа тащила его по улицам с веревкой на шее.

Аболиционизм преследовался не только на Юге, где распространение "Либерейтора" через почтовые отделения было запрещено законом. В 1832 г. судья Тэтчер из бостонского муниципального суда предложил сделать аболиционизм уголовно наказуемым. 8 октября 1833 г. в "Бостон инвининг транскрипт" было помещено обращение, которое начиналось словами: "Бостонцы, проснитесь!" Далее сообщалось, что из английской метрополии, получив большую помощь для своей подрывной деятельности по лишению собственности честных американцев, вернулся "негритянский защитник" Гаррисон. И следовал призыв: "Этот ужасный человек в ваших руках. Так не дайте ему возможности избежать вашего праведного гнева, вываливайте его в дегте и перьях, когда он будет выходить из зала купеческого собрания".

Выступления против аболиционистов на Севере продолжались и впоследствии. В 1835—1836 г. губернатор штата Массачусетс Эдвард Эверетт обратился с посланием в законодательные органы, призывая принять закон против аболиционистов. Послание, правда, осталось без ответа, что все-таки свидетельствовало о некотором повороте общественного мнения.

По мнению многих историков, основная работа Гаррисона и его сподвижников: внедрение идей аболиционизма в общественное сознание Америки, в чем и заключается их великая историческая заслуга, — была выполнена в 30—40-е годы. Свидетельства современников о Гаррисоне разноречивы. Как писал биограф и страстный поклонник Гаррисона Джон Джей Чэпмен, в решающий в истории период, выветивший истинное лицо политических и общественных деятелей, Гаррисон понял, что рабство есть

камень преткновения всей данной эпохи, и это сделало его самым “сильным” человеком в США. Чэпмен не идеализировал своего героя, отмечая, что он не был ни интеллектуалом, ни высокообразованным человеком, но обладал незаурядной волей, которая неуклонно поддерживала его в служении своей миссии.

Джон Хьюм, автор одной из многих книг об аболиционистах, считавший аболиционизм заведомой ошибкой, характеризует их как людей неустрашимых, не ведающих колебаний, бескорыстных. Но он же утверждает, что они не были слишком религиозны, воспринимали афро-американцев как низшую расу, только как жертвы, неспособные постоять за себя, и жалели их скорее инстинктивно. Хьюм отмечал у Гаррисона блестящие ораторские способности, негибкую волю и характеризовал его как человека, который не знал полутонов, был резок и прямолинеен⁴. Нескольким расходитсся с ним Джон Копли, посетивший Гаррисона зимой 1832–1833 г. и писавший о нем как о “спокойном, благородном и ... красивом человеке — джентльмене в полном смысле слова”⁵.

Правомерность борьбы и применения насилия была центральной, фундаментальной для общественного сознания Америки проблемой в дискуссиях тех лет. Они занимали умы трансценденталистов-философов, государственных деятелей, партийных лидеров. В этих дискуссиях Гаррисон очень последовательно отстаивал свою позицию непротivления злу насилием. Еще будучи редактором “Джиниуса”, Гаррисон осудил Д. Уолкера, который призывал своих черных братьев восстать и освободиться. В 1831 г. автор, подписавшийся “Постоянство”, которого Гаррисон именуе т нью-йоркским другом, спрашивал издателей “Либерейтора” — непротivленцев, как, по их мнению, следует оценивать революции и освободительные движения против гнета и насилия. И что делать неграм, которых мы не хотим освободить, мотивируя это их неграмотностью и неподготовленностью к самостоятельному существованию, но и не желаем обучать, ибо образованный раб опасен? Им ведь остается только восстание. Гаррисон поместил в “Либерейторе” и вопрос, и свой ответ: каждый белый должен представить себя в положении черного раба; в антирабовладельческую деятельность должны включиться активно дамы и священнослужители; нужно изменить существующий ныне порядок представительства в Конгрессе по количеству рабов, находящихся во владении белых хозяев; шагом вперед следует считать создание Американского антирабовладельческого общества; необходимо также как можно больше расширять влияние аболиционистской прессы — единственно приемлемого для Гаррисона оружия.

В 1837 г. он произносит знаменитую речь “4 июля в Провиденсе”, в которой разоблачает мифологизированную историю

страны. Гаррисон утверждает, что отцы-основатели, приняв Конституцию, узаконившую рабство, пеклись лишь о собственной свободе, совершенно пренебрегая свободой других, непричастных к их верованиям и поставленных в иные условия. В это время появляются и другие гаррисоновские материалы, весьма критичные по отношению к американскому государству и церкви. "Краткий катехизис" (1837) представлял собой рассуждение на тему: в Америке возможно все постыдное, "потому что жертвы — черные". Двадцать шесть раз повторяется в статье этот рефрен как ответ на двадцать шесть вопросов-обвинений, что придает публицистической статье вкус художественного текста и убедительность проповеди. Неизменный вывод Гаррисона: немедленное освобождение — это право рабов и долг хозяев. Но при этом постоянным остается и отрицание возможности насильственных методов борьбы. Гаррисон был едва ли не единственным из аболиционистов, кто осудил *действия* (не убеждения) Джона Брауна. Однако свое радикальное абсолютное неприятие антигуманных законов он сумел выразить весьма убедительно.

Позиция Гаррисона определяется его глубоко религиозными убеждениями, из которых выросли и его идеи непротivления. Выступая противником любого насилия над человеком, он стремится претворить в политическое действие слова Нагорной проповеди и призывает слово, убеждение единственным допустимым способом воздействия. Этим же обусловлены сложные отношения Гаррисона с большинством христианских церквей и сект в США, которые, попустительствуя рабству, по его убеждению, предали заветы христианства. Идеи Гаррисона, во многом близкие идеям Торо, оказали большое влияние на Л. Толстого, видевшего его огромную заслугу в отказе от насильственных действий, в том, что этот принцип был впервые провозглашен им в качестве основы человеческого существования.

В 1838 г. Гаррисон становится секретарем Ново-английского общества непротivления, создает его манифест — "Декларацию чувств", в которой с присущей ему страстностью призывает бороться с рабством только мирными средствами, идти только бескровными путями. В 1844 г. он пишет обращение к друзьям свободы и эмансипации в Соединенных Штатах, требуя отмежеваться от рабовладельцев, вплоть до расторжения союза с рабовладельческими штатами.

В 1854 г., осудив Конституцию за то, что она узаконила рабство, Гаррисон в знак протеста совершает акт ее публичного сожжения. В 1855 г. он называет союз штатов "домом, разделенным изнутри". Уже в 1856 г. аболиционисты отказываются голосовать на президентских выборах за крупного землевладельца и известного путешественника Джона Фримонта, ибо его платформа не

содержала требования отмены рабства. Во время Гражданской войны Гаррисон и его "Либерейтор" во всем поддерживали правительство Линкольна, финальный же номер еженедельника венчался исполненными пафоса стихами Гаррисона "Дух свободы" — это было 29 декабря 1865 г.

После закрытия "Либерейтора" Гаррисон фактически отошел от активной общественной борьбы, хотя и продолжал выступать по проблемам женского равноправия и трезвенности. Он совершил несколько путешествий в Европу и умер в Нью-Йорке в 1879 г. Почти через сто лет после смерти Гаррисона было опубликовано пять томов его писем. Они скомпонованы по хронологическому принципу, и по их заглавиям можно восстановить эволюцию убеждений автора: т. I — "Я буду услышан" (1822–1835); т. II — "Дом, разделенный изнутри" (1836–1840); т. III — "Никакого союза с рабовладельцами" (1841–1849); т. IV — "От разъединения до начала войны" (1850–1860); Т.V. — "Пусть угнетенные станут свободными" (1861–1867).

Аболиционизм не был единым общественным движением с одним неизменным лидером. В конце 30-х годов в нем усилились антигаррисоновские настроения, очевидно, по многим причинам. Часть аболиционистов не разделяла безграничного доверия Гаррисона к ненасильственным методам борьбы. Другая часть — и очень значительная, состоящая из верующих различных конфессий, — была возмущена яростными нападками на церковь, ее служителей и на лицемерную христианскую мораль, которая на деле не порицала активно грех рабства, что позволил себе Гаррисон в конце 1836 г. Еще больше недовольных было "узкой специализацией" деятельности Гаррисона, его сосредоточенностью на освобождении негров и полным безразличием ко все другим видам угнетения. Многие считали, что если бы он объединил аболиционизм с движением за улучшение условий труда и жизни наемных рабочих Севера, за уничтожение угнетения во всех его видах и формах, то количество его сторонников увеличилось бы значительно. Не все участники движения разделяли и настроенность Гаррисона, готового отгородиться от рабовладельцев любой ценой, пойдя в том числе и на разрыв государства и призывая к сецессии северных штатов. Вместе с тем встречали сопротивление и его реальные шаги, направленные на объединение сил, требовавших изменения существующих порядков. Настойчивое требование Гаррисона и его сторонников допустить женщин к участию в аболиционистском движении привело в 1840 г. к расколу Американского антирабовладельческого общества.

Недовольство непротивленческой позицией Гаррисона усиливается с принятием закона о беглых рабах, закона "Канзас-Небраска", когда в обществе нарастает готовность к решительным

мерам в борьбе с рабством. Даже преподобный Теодор Паркер, лучший друг Гаррисона, осудил непротивленчество как большое зло. Порывает с ним в это время и Фредерик Дуглас.

Вообще к концу 30-х годов упорное отстаивание непротивленческой позиции, а также призыв к сецессии вызывают среди аболиционистов растущее недовольство Гаррисоном. В 1839 г. образуется Массачусетское антирабовладельческое общество, которое не разделяло пацифистских взглядов Гаррисона, во главе с У.Филлипсом, одним из самых талантливых и активных сподвижников Гаррисона. Общество создает собственный печатный орган "Эмэнсипейтор", редактором которого становится У.Филлипс, а с 1840 г. начинает выходить еще и "Нэшнел антислэйвери стандарт", основанный и финансируемый Марией У.Чэпмен. "Либерејтор" и "Стэндард" вели диалог. Но на собрании Американского антирабовладельческого общества, проходившем в Нью-Йорке в том же 1839 г., Гаррисон вновь оказывается центральной фигурой, вокруг которой объединяются активные аболиционисты. На состоявшемся в июне 1840 г. в Лондоне всемирном антирабовладельческом съезде американский аболиционизм был представлен довольно широко и, конечно же, в нем участвовал Гаррисон.

Таким образом, аболиционизм разделился на две ветви. Третьей его ветвью следует считать движение политическое, во главе которого стоял Линкольн, чья публицистика, речи и послания также исполнены антирабовладельческого пафоса, и что еще важнее — чья политика, поддерживаемая и радикальным, и философским крылом аболиционизма, была направлена на ликвидацию рабства и увенчалась ею.

Но борьба за равноправие негров с окончанием войны, с уходом Гаррисона и принятием поправки к Конституции не закончилась. Ее возглавил Уэнделл Филлипс (Wendell Phillips, 1811—1884), сын бостонского мэра и талантливого юриста, по рождению принадлежавший к избранному кругу бостонских "браминов", человек выдающихся способностей, которого после окончания Гарварда ожидала блестящая карьера адвоката. Женившись на страстной аболиционистке Энн Грин, он сам стал активным деятелем движения за немедленное освобождение рабов. Его речи, темпераментные и аргументированные, постоянно звучали на собраниях и митингах, публиковались в аболиционистских изданиях, в частности в "Либерејторе", где с 1837 г. Филлипс был главным помощником Гаррисона.

Свою первую речь Филлипс произнес, возмущенный расправой с Лавджоем, проповедником, убитым толпой за распространение антирабовладельческих материалов. Речь Филлипса отличаются чрезвычайной простотой и доступностью изложения, краткостью фраз и ритмичностью. Задавая риторические вопро-

сы, он постоянно приглашает к соучастию, размышлению, употребляя такие обороты, как “я предполагаю”, “помнится” и т.д. Филлипс не произносит проповедь, но ведет изысканно благородный рассказ об избранном предмете, опираясь на точные даты и характеристики времени, лаконичные и выразительные. Избрав предметом одной из своих наиболее ярких речей Ф.Д.Туссена-Лувртура, который поднял восстание рабов на Гаити, он ставит своего героя выше Кромвеля и Наполеона, характеризуя его одновременно как “гения и святого”. Собственно, здесь уже ясно прозвучало расхождение в тактике между Филлипсом и Гаррисоном, что со временем и сделало Филлипса лидером абolicционистов, разошедшихся с редактором “Либереитора”.

В 50-е годы после принятия закона о беглых рабах Филлипс окончательно убедился в невозможности добиться отмены рабства только законопослушными путями. Он создал в Бостоне комитет помощи беглым рабам, возглавил радикальное крыло абolicционистов и, восхищаясь героизмом Джона Брауна, в первые годы войны обвинял Линкольна в медлительности и неопределенности политики. В 1863 г. его речи, статьи и письма вышли отдельной книгой. После отмены рабства Филлипс, встав во главе Американского абolicционистского общества, вел борьбу за предоставление неграм политических прав. Со временем он сблизился и с рабочим движением Америки.

Еще одной влиятельной фигурой абolicционизма был Теодор Паркер (Theodore Parker, 1810—1860). Он родился в семье уважаемых, но не наживших богатства пуритан. С детства отличаясь большими способностями, он после окончания школы успешно сдал экзамены в Гарвардский университет, однако, не имея достаточно средств, смог закончить только богословское отделение и получил приход в одной из церквей бостонского пригорода. С официальной религией отношения Паркера, истинно верующего человека, складывались сложно. Став убежденным трансценденталистом, он подвергся остракизму со стороны официальной унитарийской церкви. Его религиозные взгляды изложены в работе “Систематизация интуитивной религии”, изданной в 1839 г. под псевдонимом Леви Блэдкет.

В 40-е годы Паркер, находясь под сильным впечатлением от работы Чаннинга “О рабстве” и будучи убежденным противником человеческого неравенства, сблизается с абolicционизмом, читает лекции, пишет статьи, памфлеты, выступает на митингах, укрывает беглых рабов. В 1843—1844 г. он совершает поездку в Европу и, вернувшись, все еще находит бостонские церковные кафедры закрытыми для себя. Лишь с открытием Нового конгрегационалистского общества в Бостоне он получает место пастора, используя амвон не только для религиозных проповедей, но и для

выступлений по самым актуальным проблемам, комментирует, например, закон о беглых рабах и его последствия. Страстную речь произносит Паркер, узнав о подвиге и судьбе Джона Брауна.

В 1859 г. Паркер, заболев туберкулезом, вынужден был отойти от гражданской деятельности и уехать на лечение в Италию, где и скончался. Собрание его сочинений в 15 томах вышло в Америке в 1903 г.

Близок к аболиционизму был еще один представитель бостонского духовенства Уильям Эллери Чаннинг (William Ellery Channing, 1780—1842), предшественник трансцендентализма и один из основателей американского унитаризма (см. о нем подробнее в гл. “Трансценденталисты” во 2-м томе наст. изд.). Он родился в городке Ньюпорт, в 1794—1798 гг. учился в Гарварде, затем жил в Ричмонде, служа домашним учителем в уважаемой семье, с 1802 г. был священником в Бостоне. В 1816 г. Чаннинг произнес проповедь “О войне”, результатом которой стала организация Массачусетского мирного общества. Во время пребывания в Англии в 1821—1823 гг. Чаннинг познакомился с Вордсвортом и Кольриджем и преисполнился глубокого уважения к их учению и творчеству. В середине 30-х годов он вынужден был уехать из Бостона на юг для поправки здоровья и, попав в Вест-Индию, непосредственно столкнулся с рабством. Результатом стал страстный памфлет “О рабстве” (1835), который сделал непримиримыми врагами рабства десятки лучших умов Америки. Но аболиционистом Чаннинг не был, ибо не разделял убеждения в необходимости немедленного освобождения негров. Рабство же ненавидел как институт, несовместимый с человеческой сутью, и оставался его врагом до конца своих дней. Помимо собственно теологических сочинений Чаннинг был автором книг о Мильтоне, Наполеоне, и в истории литературы остался также как один из страстных поборников самобытности литературы США, а в истории общественного сознания Америки — как мыслитель, оказавший на него глубокое влияние.

Вообще церковь и служители церкви, верующие люди разных конфессий играли огромную роль в деле аболиционизма. Заметный вклад внесли в него и женщины, поскольку борьба за отмену рабства негров шла параллельно, часто совмещаясь и перекрещиваясь, с борьбой за женское равноправие. Среди сотрудников “Джиниуса” была Элизабет Чендлер (Elizabeth Chandler), сестра преподобного Чендлера, которая анонимно передавала материалы из Филадельфии. Она вела в журнале женский отдел и написала “Воззвание к женщинам Соединенных Штатов”. Когда начал выходить “Либерейтор”, Э.Чендлер стала сотрудничать с Гаррисоном, там печатались ее статьи и поэма. В 27 лет она умерла от горячки, и Гаррисон поместил в своем издании некролог.

Лидия Мария Чайльд (Lydia Maria Child, 1802–1880) приобрела литературную славу как автор “ромэнсов” — исторических романов в романтическом стиле: “Хобомок. Повесть давнего времени” (*The Hobomok. A Tale of Early Times*, 1824), “Мятежники, или Бостон перед Революцией” (*The Rebels, or Boston before the Revolution*, 1825), где в качестве положительных героев выступают индейцы. Известна была Лидия Чайльд также как издательница первого в стране юношеского журнала, просуществовавшего с 1826 по 1834 г., и автор “Книги для матери” (1831). Л.М.Чайльд была близка к трансценденталистам, участвовала в зарождающемся феминистском движении. Знакомство с Гаррисоном способствовало ее вхождению в аболиционизм. В 1833 г. она написала книгу “В защиту тех американцев, которых именуют африканцами”, после чего от нее отвернулось респектабельное бостонское общество и ей пришлось прекратить издание детского журнала. С тех пор Л.М.Чайльд стала активной аболиционистской. Она публиковала книги, написанные талантливыми негритянскими авторами, в 1841–1842 г. издавала аболиционистский “Нэшнел анτισлэйвери стэндард”, писала публицистические, философские, художественные антирабовладельческие произведения, самое знаменитое из которых написано в защиту Джона Брауна. О том, насколько авторитетной и значимой для освобождения рабов была деятельность Л.М.Чайльд, свидетельствует тот факт, что вскоре после ее смерти ее письма были изданы с предисловием Уиттьера и послесловием Филиппса.

В 1837 г. в Бостоне открыла школу для черных Пруденс Крэнделл (Prudence Crandall), за что сограждане подали на нее в суд. И хотя известные адвокаты доказывали умственную полноценность негров, а, следовательно, возможность и необходимость их обучения, жители подожгли дом Крэнделл. Отчет о судебном процессе по этому делу печатал “Либерејтор”.

Сестры Гримке, Сара (Sarah Grimké, 1793–1874) и Ангелина (Angelina Grimké, 1805–1879) — уникальное явление в аболиционистском движении Америки. Они родились и выросли в семье известных чарльстонских рабовладельцев, получили блестящее образование и стали врагами рабства из религиозных соображений. В 1833 г. более активная Ангелина установила связи с аболиционистами, написала письмо Гаррисону, а затем трактат “Призыв к христианкам Юга” (1836), который был напечатан в органе Американского антирабовладельческого общества. Его экземпляры сжигали на Юге. Сара и Ангелина Гримке были единственными женщинами, которых в октябре 1836 г. пригласили на Собрание семидесяти, где давались наставления начинающим пропагандистам аболиционизма. Одним из наставников был Теодор Уэлд, впоследствии ставший мужем Ангелины. Вместе они

совершили лекционное турне. Обе сестры участвовали в подготовке Конвента американских женщин против рабства, который состоялся в марте 1837 г., после чего они стали признанными аболиционистками. В мае 1837 г. сестры Гримке прибыли в Бостон, принимали активное участие в антирабовладельческом движении и в борьбе женщин за равноправие. Ангелина блестяще выступала в огромных аудиториях Бостона и Филадельфии. Позже сестры помогали Уэлду в сочинении известного трактата "Американское рабство как оно есть" (1839). В своих "Письмах о равенстве полов и условиях жизни женщин" (1838), Сара Гримке доказывала вред рабства и призывала женщин читать о рабстве, размышлять о рабстве, молиться и действовать против рабства. Она утверждала, что участие женщин в антирабовладельческом движении будет весьма результативным, ибо, по ее убеждению, женщины — лучшая часть человечества, недаром ведь, воскресши, Христос прежде всего явился женщине. Автор и призывает женщин выступить против рабства, которое должно быть атаковано со всей силой правды и мощью духа (2; р. 1833). В 50-е годы сестры учительствовали в школе, возглавляемой Уэлдом. Только во время войны Ангелина по просьбе Гаррисона согласилась снова выступить с антирабовладельческими речами.

Аболиционистское движение вызывало к себе разноречивое отношение, встречая и широкую поддержку, и резкое сопротивление. Даже среди тех, кто безоговорочно осуждал рабовладение, далеко не все становились сторонниками аболиционизма. Показательна в этом отношении позиция Г. Бичер-Стоу, которая не принадлежала к аболиционистам, хотя и была противницей рабства и своим творчеством внесла огромный вклад в борьбу с ним. Из ее письма к Гаррисону очевидно, что писательницу отпугивал его радикализм и воинственность, что ей внушали страх возможный размах движения, а также непредсказуемые последствия освобождения черных невольников: "Я постоянно читаю вашу газету и многим в ней восхищаюсь. Мне нравится ее свободолюбие, правдивость и независимость. В то же время я отношусь с опасением и тревогой ко многому, что в ней публикуется. Если бы она распространялась только среди интеллигентов, уравновешенных умов, способных различать добро и зло, я бы так не опасалась... Я боюсь того, что вы заберете у бедного дяди Тома его Библию и ничего не дадите ему взамен"⁶.

Но когда был принят закон "Канзас-Небраска", Бичер-Стоу сама написала возмущенное письмо — "Обращение к женщинам свободных штатов" — для "Индепендент". Закон о беглых рабах заставил написать протестующее письмо и Ангелину Гримке, которая к тому времени отошла от активной аболиционистской борьбы.

В предвыборной кампании 1860 г. и во время Гражданской войны Гаррисон и его сторонники активно поддерживали Линкольна, считая, что он выступает за освобождение рабов. Но Линкольн не сразу решился на отмену рабства. В декабре 1861 г. он обратился к Конгрессу с воззванием, предлагая купить территории и предоставить их для заселения рабам, освобожденным по конфискационному акту. Такую позицию поддерживали далеко не все аболиционисты. Большинство женщин-аболиционисток оказалось радикальнее Гаррисона: они не могли одобрить войну, которую вело правительство и на знаменах которой не было написано главного лозунга — об отмене рабства. Среди множества петиций, направленных по этому поводу в Конгресс и президенту США, многие были подписаны женщинами. Одна из них принадлежала перу Ангелины Гримке-Уэлд. Женская лига в 1863 г. собрала 400 000 подписей под резолюцией в защиту равноправия негров и женщин, что, безусловно, способствовало принятию закона об отмене рабства.

Как известно, аболиционисты видели в неграх, как правило, прежде всего объект своей деятельности и не отводили им сколько-нибудь заметной самостоятельной роли в своем движении. Собираясь на свой первый конгресс, активистки Женского антирабовладельческого общества приглашали участвовать в освободительном движении и негритянок.

Для многих негров борьба за свободу становилась вопросом жизни и смерти. Добившись личной свободы и безопасности, они отдавали все силы освобождению своих томящихся в неволе собратьев. Эпоха выдвинула ряд выдающихся негритянских деятелей — блестящих ораторов и проповедников, организаторов, общественных деятелей. Одни из них, подобно знаменитой Гарриет Табмен, участвовали в организации “подземной железной дороги”, помогая беглым рабам перебраться на Север. Другие, как Фредерик Дуглас, Фрэнсис Эллен Уоткинс Харпер, или Странствующая Истина, выступали с речами на митингах и собраниях, выпускали памфлеты и книги, не только отстаивая идеи свободы и равенства, в которых было отказано миллионам чернокожих американцев, но и доказывая необыкновенную талантливость и жизнестойкость своего народа, его еще не раскрытый потенциал.

Одним из первых следует назвать Дэвида Уолкера (David Walker, 1785–1830). Он был сыном раба и свободной негритянки. В 1827 г. он стал корреспондентом “Фридомс джорнэл”, а в 1829 г. написал призыв-обращение к своим поработленным братьям, преамбула которого начиналась констатацией того факта, что негры — наиболее угнетенная часть американского народа, чьи бедствия и страдания могли бы описать только историки древности, Иосиф Флавий или Плутарх. Обращаясь к рабам, Уолкер

стремится описать источники несчастий своего народа, утверждая, что человек может принадлежать лишь Богу, а не другому человеку. В заключение Уолкер призывал братьев восстать и освободиться от рабства. "Обращение" пользовалось широкой популярностью и трижды издавалось, причем, в последний раз — уже после смерти автора.

Смерть Уолкера, последовавшая вскоре за появлением "Обращения", наступила при неясных обстоятельствах, притом, что в Джорджии за мертвого Уолкера было обещано 1000, а за живого — 10 000 долларов.

Знаменательна позиция автора "Обращения", порывающая с умеренностью, характерной для антирабовладельческого движения 20—40-х годов. Отказываясь от апелляции к нравственному и религиозному чувству благочестивого белого человека, он призывает афро-американцев подняться на борьбу за свою свободу, объединив свои силы. Подобная позиция, отмеченная бескомпромиссностью в неприятии рабства и радикализмом мер, предлагаемых Уолкером для уничтожения этого социального зла, была неслыханным делом для того времени. Неудивительно, что его осудил умеренный Ланди в "Джиниусе", а "Либереитор", не одобряя насильственных методов, за которые выступал Уолкер, обвинил белых в том, что они доводят рабов до жажды насилия.

Видным оратором, также придерживавшимся радикальных позиций в отношении методов борьбы с рабством, был Генри Хайленд Гарнет (Henry Highland Garnet, 1815—1882). Как и Ф.Дуглас, он родился в рабстве. В 9 лет он бежал на Север и обосновался в Нью-Йорке, учился в Институте Онейда, потом принял сан священника, однако это не прибавило умеренности его взглядам. В 1843 г. на Негритянском национальном конгрессе в Буффало он обратился к своим собратьям с призывом к борьбе, утверждая, что грешно не использовать силу в деле освобождения от рабства. Этой позиции не разделяли тогда ни Гаррисон и его приверженцы, ни сам Фредерик Дуглас, в 50-е годы разорвавший отношения с Гаррисоном именно в связи с расхождениями во взглядах на проблему насилия. Гарнет же ездил с аболиционистскими лекциями в Германию, Англию, на Ямайку, во время войны собирал негритянские отряды. Выступления Гарнета и других афро-американцев публиковались в аболиционистской печати, а также в негритянских изданиях. Первое из них — "Фридомс джорнэл" — было основано в 1827 г., всего же до войны их было 17.

Самая крупная, по-настоящему масштабная фигура афро-американского общественного деятеля накануне и в период Гражданской войны — это, безусловно, Фредерик Дуглас (Frederick Douglass, 1818—1895). В 1839 г. двадцатилетний Дуглас, бежавший к тому времени из рабства, впервые услышал Гаррисона, отпра-

вился за ним в Нантахет и сам выступил на митинге. С тех пор он стал активным членом аболиционистского движения и с 1841 г., обладая блестящими ораторскими способностями, выступал с публичными лекциями, призывая покончить с рабством.

Одна из самых ярких речей Дугласа — “Чем является 4 июля для раба?” (1852) — представляла собой анализ состояния раба и рабства в независимой Америке. Дуглас расценивает День Независимости как первый и великий факт национальной истории страны, но считает его чужим для рабов. Декларация независимости часто привлекалась как противниками, так и защитниками рабства для доказательства правоты своей позиции. Дуглас предлагает взглянуть на этот день с точки зрения раба. “Обращаемся ли мы к декларациям прошлого или к заверениям сегодняшнего дня, поведение нации кажется мне одинаково ужасным и возмутительным. Америка лицемерна по отношению к своему прошлому, лицемерна по отношению к настоящему и торжественно присягает на лицемерие в будущем. Стоя рядом с Богом, с распрятым и кровоточащим рабом, я во имя поруганной человечности, во имя скованной свободы, во имя Конституции и Библии, находящихся в небрежении и сегодня попираемых, осмелюсь поставить под сомнение и заклеймить со всей резкостью, на какую я способен, все, что служит увековечиванию рабства, — величайшего греха и позора Америки” (2; р. 1711).

В стилистике речи Дугласа преобладает влияние библейской образности и стиля проповеднической риторики; она построена на использовании наиболее употребительных фигур красноречия (риторического вопроса, организации лейтмотива путем повторов, введения своего рода рефрена для нагнетания эмоционального впечатления или обозначения смыслового ударения, для создания яркого ритмического рисунка), позволяющих выдержать возвышенную патетическую тональность, хотя словарь оратора и остается максимально простым, строгим и общедоступным.

Осудив рабство как величайших грех Америки, определив узаконенную в стране работорговлю как постыдное его проявление, Дуглас возлагает большую долю ответственности за сложившееся положение на церковь и приходит к выводу, что существование рабства делает ущербным американский республиканизм, превращает гуманность в притворство, а христианство — в ложь.

Борьбе с ненавистным рабством Дуглас отдает весь свой талант писателя и публициста. Он выпускает автобиографические книги, ставшие достойным памятником неукротимому стремлению афро-американцев к свободе; приступает к изданию собственной газеты, где поддерживает аболиционистское и феминистское движения, идеи и деятельность Джона Брауна. Однако постепенно Дуглас расходится с Гаррисоном, и не только потому,

что его больше не устраивает непротивленческая позиция идеолога аболиционизма, но также и в силу того, что не разделяет его идеи о возможной сецессии, которая означала бы увековечивание южного рабства.

Дуглас приветствовал Гражданскую войну, в которой увидел надежду на осуществление вековых чаяний негритянского народа. Он выступал со страстными речами в войсках, склоняя негров к помощи северянам, помогая организовывать негритянские полки, в необходимости создания которых он убеждал президента Линкольна.

Далеко не все имена аболиционистов сохранились в истории. Только в 60–70-е годы XX в., когда вышло множество исследований, в том числе посвященных историческим событиям столетней давности, имевшим место в отдельных штатах и регионах, были открыты и обнародованы многие новые или забытые имена. Так, в книге Дж.С.Бассетта “Очерки и памфлеты о борьбе с рабством” отдельная статья посвящена лидерам борьбы в Северной Каролине. Среди ее героев — житель Северной Каролины Х.Р.Хелпер, белый, происходивший из семьи рабовладельцев, владевшей негритянской семьей из четырех человек. Его первая книга “Золотая земля” не была издана, так как там описывались преимущества свободного труда. Вторая книга “Неизбежный кризис Юга”, исследовавшая рабство с экономической стороны, выходила с большим трудом: когда после многих мытарств Хелпер нашел издателя, тот опубликовал ее под своим именем. В своей следующей книге Хелпер осуждал негров, соглашавшихся на исход из Соединенных Штатов. В Балтиморе он организовал республиканскую ассоциацию, за что был побит толпой.

Против хозяев-рабовладельцев выступал вашингтонский корреспондент “Нью-Йорк таймс” Д.Б.Гудлоу. Только в 1898 г. увидела свет книга “Американское рабство и неотложный долг рабовладельцев” священника Э.У.Карузерса, который утверждал, что негры, не будучи освобожденными, не могут воспринять христианство. Аналогичные находки были сделаны и в других штатах, значительно расширив представление об аболиционистском движении как о явлении, в чью орбиту были вовлечены не только фанатически преданные ему единицы, но и просто честные мыслящие люди.

“Тяжелые процессы на моем пути. Рабство и борьба с ним. 1800–1860” — так назвал Дж.Э.Скотт изданный им в 1974 г. дневник Фанни Кэмбл, южной леди, пишущей о рабстве, с которым она столкнулась, став хозяйкой плантации.

В 1966 г. вышла книга М.С.Сернет “Топор аболиционизма”, в которой описывается история создания нью-йоркским аболиционистом Бирией Грином учебного заведения — Института Онейда

в Уайтсборо, где обучались совместно белые и черные. По его замыслу, институт должен был стать моделью и образцом будущих десегрегированных школ, церквей и колледжей. Грин писал очерки, читал проповеди, а в 1860 г. издал книгу "Проповеди и другие тексты с кратким биографическим приложением". Вокруг института со временем разразился скандал, был устроен судебный процесс, на котором организатора института и само учреждение обвинили в аморализме. Но опыт такого заведения, тем не менее, остался достоянием истории, напоминающей и о благородных начинаниях идеалистов, и о том, насколько общественный климат и в свободных штатах был отравлен расовыми предрассудками.

Еще большим опасностям подвергали свою жизнь те, кто, подобно аболиционисту Джону Фи, отваживался бросить вызов расизму на Юге. Он читал проповеди, направленные против рабства, за что подвергся преследованиям со стороны Г.Клея и его единомышленников-южан. Фи построил в округе Мэдисон дом, назвав его "Бирия", и школу, которую использовал также как место антирабовладельческих проповедей. Фи мечтал создать колледж, в котором бы учились юноши любого цвета кожи и материального достатка.

Главным средством аболиционистской пропаганды служила периодика. Собственно выступления в прессе против рабовладения имели в США давнюю историю. Материалы, осуждающие рабство, печатались в разных изданиях со времени образования независимого государства. Еще 26 мая 1797 г. "Тайм пис", издателем которой со временем стал Френо, печатает статью-манифест "Рабство — проклятие Америки", в которой высказывается уверенность в том, что американская республика не может развиваться, не освободившись от рабства.

В 20-е годы XIX в. многие газеты выражали возмущение Миссурийским компромиссом, расширившим границы рабства на новые территории к западу от Миссисипи, и обличали факты жестокого обращения с невольниками и линчевания негров. Возникновение аболиционистского движения привело к появлению соответствующего направления в американской прессе. К числу ведущих антирабовладельческих изданий принадлежали, наряду с "Либереитором", газеты, издававшиеся Фредериком Дугласом, а также его ежегодник "Колокол свободы"; "Эмэнсипейтор" — орган Американского антирабовладельческого общества, выходивший под редакцией М.Чэпмен и Л.Чайльд, вашингтонская "Нэшнел эра", где в 1851—1852 гг. на протяжении 10 месяцев печаталась "Хижина дяди Тома"; нью-йоркская "Ивнинг пост", главным редактором которой с 1829 по 1878 г. был У.К.Брайант, убежденный противник рабства (той же линии придерживался заменявший его на время отсутствия У.Леггетт). Много антирабо-

владельческих материалов печаталось и в других изданиях. Специально для "Индепендент" после принятия закона "Канзас-Небраска" написала "Обращение к женщинам свободных штатов" Гарриет Бичер-Стоу.

Близкими по духу к аболиционизму были газеты, издававшиеся Х.Грили: дешевая "Морнинг пост" и нью-йоркская "Трибюн". А.Невинс, составивший своеобразную антологию американской прессы от эпохи Вашингтона до времени Кулиджа, характеризовал Х.Грили и "Трибюн" как лидеров нации. Один из редакторов после лекционного турне, совершенного в 50-е годы, писал, что "Трибюн" по популярности на Западе занимает второе место после Библии. Для целого поколения, при котором борьба с рабством достигла апогея, эта газета играла ведущую роль среди органов печати, формирующих мнение в Соединенных Штатах⁷. Одним из ее зачинателей был Ч.А.Дана, поборник общественных реформ, участник колонии Брук-фарм. В газете печатались Карлейль, Эмерсон, Диккенс.

Выражая умонастроение передовых кругов американского общества, возмущенных политикой властей, вставших на путь прямого попустительства рабовладельческому Югу, "Трибюн" резко осудила принятие закона о беглых рабах. Прибегая к язвительной иронии, автор газетной заметки от 17 мая 1850 г. утверждал, что этот закон "скорее сделает сотни аболиционистов, чем поймает одного раба" (4; р. 185). В том же горько-ироническом ключе комментировались в газете сообщения о прогремевшем на всю Америку деле беглого раба Энтони Бернса. 24 мая 1854 г. он был схвачен в Нью-Йорке, и, поскольку народ требовал его освобождения, правительству пришлось собрать большой отряд, снабдив его артиллерией, дабы препроводить единственного (!) беглеца на Юг. Эпизод обошелся правительству в 40 000 долларов. Заметка завершалась совсем не ироническим выводом — такие эпизоды приближают гражданскую войну.

Занимая однозначно антирабовладельческую позицию, издатель "Трибюн" стремился освещать в ней факты и события, так или иначе связанные с проблемой рабства. Особого внимания удостоивались случаи, редкие в 50-е годы, когда удавалось обнаружить единомышленников на Юге. 26 января 1860 г. в газете с радостью сообщалось, что некто Х.Р.Хелпер, белый бедняк из Северной Каролины, написал в 1857 г. книгу "Неизбежный кризис Юга и как его встретить", содержащую призыв к немедленной отмене рабства. Выпущенная накануне Гражданской войны, книга к зиме 1859 г. стала бестселлером, что явилось важным свидетельством состояния общественного мнения.

В завершающий период борьбы с рабством на страницах "Трибюн" были опубликованы обращения Грили и ответы Линкольна,

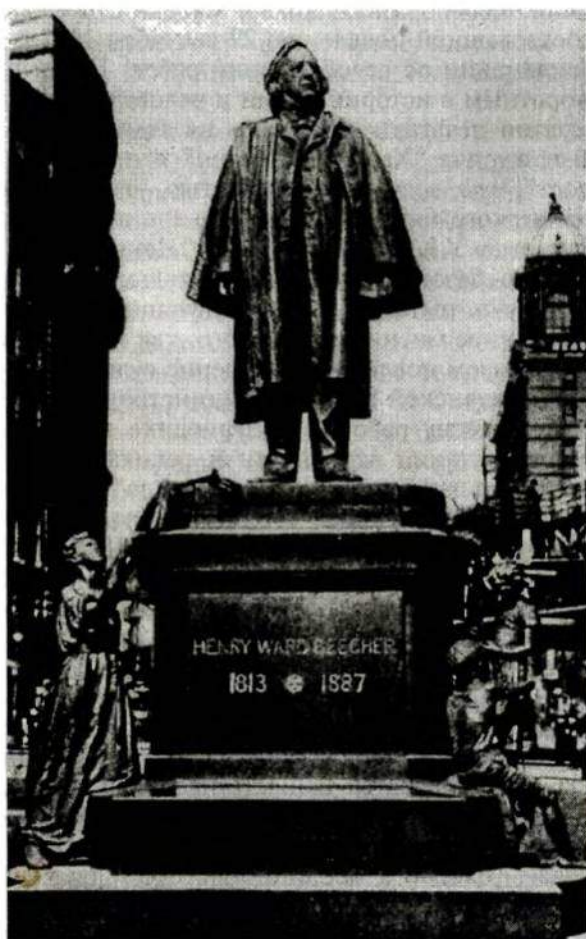
представлявшие своеобразный диалог народа с президентом, немало способствовавший появлению 22 сентября 1862 г. предварительной прокламации об освобождении рабов. Грили назвал этот момент поворотным в истории нации и человечества.

Неоднократно печатали материалы на тему рабства выходивший с 1850 г. журнал "Харперс мэгезин" и нью-йоркская газета "Ивнинг пост", где возмущенную статью, рассказывающую об эпизоде физического нападения на Самнера в палате представителей опубликовал У.К.Брайант. Та же "Ивнинг пост", которая дала совершенно безоговорочно положительную оценку восстанию Джона Брауна, пыталась соответствующим образом сформировать общественное мнение еще до того, как последний был казнен, и таким образом повлиять на решение суда.

Во время Гражданской войны большинство северян определяло ее цели как отмену рабства. В периодике это находило свое выражение в нарастании активности и радикализма участников аболиционистского движения. "Время пришло" — так называлось воззвание священника Генри У.Бичера, брата писательницы, опубликованное в "Индепендент" 14 августа 1862 г. "Путь к завершению войны — уничтожение рабства. Путь к обеспечению мира — уничтожение рабства". Воззвание заканчивалось призывом: "Люди Америки! Патриоты! Христиане! Вы должны очистить родную землю от несоответствия с ее собственными жизненными принципами и дать ей будущее, излеченное от рабства, освященное бессмертной красотой свободы. Разве это не стоит всех соковок и страданий? Это должно быть совершено" (7; р. 267).

Борьба за отмену рабства нашла широкую поддержку в Англии, где скрывались многие беглые рабы, выступая, как и аболиционисты, с лекциями для сбора средств, а некоторые из англичан принимали участие в аболиционистском движении. Среди английских аболиционистов, оказавшихся в Соединенных Штатах в период борьбы с рабством, был корреспондент "Зрителя" Эдвард Дэйси, противник рабства. Он выпустил книгу "Шесть месяцев в федеральных штатах", воссоздающую обстановку в США во время войны, рисуя портреты политических и военных деятелей, среди которых особый интерес представляет портрет Линкольна.

Огромную роль в формировании общественного мнения играли выступления против рабства авторитетных в США мыслителей, литераторов и поэтов. И здесь в первую очередь следует назвать трансценденталистов (см. гл. "Трансценденталисты", "Р.У.Эмерсон", "Г.Д.Торо" во 2-м т. наст. изд.). Как известно, их отношение к аболиционизму было сложным. Будучи противником всякого насилия, Эмерсон, тем не менее, долгое время считал публицистическую активность аболиционистов демагогией. В



ДЖОН КВИНСИ АДАМС УОРД.
ПАМЯТНИК ГЕНРИ УОРДУ БИЧЕРУ

Нью-Йорк.

30-е годы он стоял на позициях, далеких от аболиционизма, уверенный, что только моральное совершенство способно ликвидировать пропасть между рабом и рабовладельцем. При этом Эмерсон отрицал рабство в его широком толковании как всякое неравенство и эксплуатацию. Еще в 1837 г. в дневнике он записал: "Разве не больше делает для уничтожения рабства тот, кто целый день упорно трудится в саду, нежели тот, кто идет на собрание аболиционистов и произносит речь?"⁸. В 1844 г., ратуя уже за отмену рабства, он подчеркивал, что она может случиться только по требованию "изнутри", вырвавшему в самой массе рабов. В 1848 г. Эмерсон поддержал на выборах аболициониста Чарльза Самнера, а в 1851 г., возмущенный принятием закона о беглых рабах, он писал в своем дневнике: "И этот гнусный закон был принят в XIX веке людьми, которые умеют читать и писать! Клянусь Богом, я не подчинюсь ему!"⁹. В 1854 г., выступая в Нью-Йорке, он публично осудил этот закон и его пагубные для страны последствия. Теперь Эмерсон вполне положительно оценивает деятельность аболиционистов, признаваясь, что "только закон о беглых рабах открыл нам глаза, а законопроект "Канзас-Небраска" поверг нас в ужас" (8; р. 229). Рабство, говорил Эмерсон, перешло в наступление и посягнуло на свободу, которая, по его мнению, и есть главный критерий в оценке нации и индивидуума. Вывод Эмерсона в 1856 г. звучит достаточно радикально: "Варварство, при котором человек низводится до положения животного, и цивилизация не могут сосуществовать в одном государстве. Либо мы выбираем свободу, либо рабство" (8; р. 233). Эмерсон, Торо, Олкотт, как и аболиционисты, поддерживали на выборах 1860 г. кандидатуру Линкольна. Обращаясь к президенту в 1862 г., он настойчиво призывает Линкольна к решительным действиям, к отмене рабства сверху. "Зло, с которым Вы сражаетесь, — сказал Эмерсон, выступая в Белом доме, — приняло угрожающие размеры, а Вы все еще довольствуетесь тем, что лишь отражаете удары и, словно заколдованный, боитесь нанести удар сами" (8; р. 280). Эмерсон призывал каждого смелого и совестливого человека принять участие в крестовом походе против рабства. И Эмерсон, и Торо в этот период призывают к гражданскому неповиновению, мотивируя это главным образом необходимостью немедленной отмены рабства, то есть став в сущности на позиции аболиционизма.

Торо, как и Эмерсон, не принадлежал к аболиционистам, но для него была нелепой, неестественной возможность *любой* несвободы человека. Рабство было одной из них, и с середины 40-х годов он стал публично выражать активный протест против него. Отправным пунктом активизации позиции Торо можно считать выступление У.Филлипса в Конкорде в 1845 г., которое произве-

ло на присутствовавшего на нем Торо огромное впечатление. Филлипс, согласно собственной тогдашней аболиционистской программе, призывал к пассивному сопротивлению властям, поддерживающим рабовладельцев. Торо обратился к Гаррисону с довольно странной просьбой: прислать столь же талантливого, как Филлипс, оратора, но с противоположными убеждениями, с тем, чтобы конкордцы могли самостоятельно выбрать истинный путь ("Либереитор", 28 марта 1845 г.). Почти к тому же времени относится запись в дневнике Торо (май 1845 г.): "Нам нужна эмансипация мысли и воображения... Именно она освободит миллионы рабов"¹⁰.

Но усиление позиций рабовладельцев и уступки стремившегося умиловить их правительства постепенно приводили Торо к другим выводам, стимулировали его понимание гражданственности. В 1848 г. он произносит речь "Права и обязанности личности по отношению к правительству", которая в 1849 г. была опубликована в трансценденталистском журнале "Эстетик пейперс" под заглавием "Неповиновение гражданскому правительству", а в посмертно изданном сборнике "Янки в Канаде" и другие антирабовладельческие эссе Торо (1865) — уже под названием "Гражданское неповиновение". Торо призывает *каждого* гражданина, не ожидая, пока сложится некое большинство, выразить свое неприятие рабства вполне определенным путем: не платить налоги поддерживающему его государству.

Торо развивает свои мысли о демократии, резко отграничивая ее от охлократии, как бы предугадывая возникновение в недалеком будущем деперсонифицированного массового общества, всячески подчеркивая, что демократия может опираться только на развитую личность, способную к выбору и ответственности. "Есть тысячи людей, — говорит он, — *по убеждению* противников рабства и войны, которые решительно ничего не делают, чтобы положить этому конец. Они ждут очень сочувственно, чтобы другие устранили зло и чтоб им больше не пришлось огорчаться из-за него. Самое большое, на что они готовы для правого дела, — это ничего не стоящее голосование... В действиях человеческих масс не много силы. Когда большинство проголосует наконец за отмену рабства, то потому, что оно безразлично к рабству, или потому, что останется очень мало рабства, подлежащего отмене. Тогда единственным рабом будет *оно само*. Приблизить уничтожение рабства может только тот голосующий, который утверждает этим свою собственную свободу"¹¹.

Призывая сограждан "Немедленно отказать в какой бы то ни было поддержке правительству штата Массачусетс, а не ждать для защиты правого дела, чтобы составилось большинство в один голос", Торо тогда же произносит фразу, которая вместе с его

именем осталась в истории Америки: “единственный дом в рабовладельческом штате, где свободный человек может жить с честью” — это тюрьма (11; с. 344, 345).

Стилистика этой речи весьма типична для Торо: очень личностная, логичная, убедительная, простая по словарю и синтаксису, содержащая бытовую и разговорную интонацию, органически включающая в себя и книжные, и библейские, и исторические аллюзии и лишь изредка украшенная риторическими приемами.

Акцент на борьбе с рабовладением усиливается в выступлениях Торо после 1850 г. Согласно своим убеждениям, он не только не подчиняется закону о беглых рабах — Торо и его семья прячут беглых рабов и помогают им уйти в Канаду, — но и публично излагает свою точку зрения на законы штата Массачусетс и свое отношение к властям, тратящим деньги налогоплательщиков на содержание судов и войск для поимки беглых рабов как собственнот виргинских плантаторов.

“Рабство в Массачусетсе” — речь, произнесенная Торо 4 июля 1854 г. на митинге abolitionистов в одном из небольших городков Массачусетса (в Конкорде выступить с ней не удалось) и напечатанная в “Либерейторе”, спровоцирована реальным фактом, вызвавшим длительную и бурную реакцию жителей штата. На его территории был пойман раб Энтони Бернс, который, несмотря на активный протест бостонцев и усилия abolitionистов, властями штата был возвращен хозяевам. Мысль о том, что все это совершается потомками тех, кто чуть более полувека тому назад сражался за независимость Америки, проходит рефреном через всю речь, становится основанием, на котором возводится осуждение сегодняшнего Массачусетса. Это и язвительная инвектива властям, и обвинение *каждому* вольному или невольному участнику позорных событий, порочащих американское государство и его граждан, заставляя усомниться в его независимости и их преданности свободе; каждому, в том числе и abolitionистам, занимающимся пропагандой и исправно выполняющим все требования правительства, идущего по сути на поводу у рабовладельческого Юга. В этой речи, обращенной к жителям маленького городка, нет патетики, нет книжности, нет притчевости. Зато есть личная убежденность оратора-автора и доступность в изложении очевидной для него истины, для доказательства которой Торо использует почти гротескные в данном случае житейские примеры, не стесняясь в выражениях, эпитетах, определениях. “Раба поймали именно они, то есть солдаты, и лучшее, что можно о них сказать, — что это дураки, приметные по ярким мундирам” (11; с. 360). Еще более резкую, откровенно вызывающую форму изложения предлагает Торо в пассаже о рабстве: “О рабстве в Америке говорилось много, но я думаю, что мы даже не понимаем еще,

что такое рабство. Если б я всерьез предложил конгрессу перемолоть человечество на колбасы, не сомневаюсь, что большинство его членов улыбнулись бы на это, а если бы кто-либо отнесся к моему предложению серьезно, то считал бы, что я предлагаю нечто гораздо худшее, чем конгресс когда-нибудь осуществлял. Но если кто-то из них скажет мне, что превратить человека в колбасу хуже — и даже гораздо хуже, — чем сделать его рабом, чем ввести закон о беглых рабах, я назову его глупцом, умственно неполноценным человеком, который видит различия там, где их нет. Первое предложение столь же разумно, что и второе” (11; с. 361). И дальше идет уничижительная характеристика закона о беглых рабах в настолько сниженных выражениях, вообще Торо не свойственных, что они выдают крайнюю степень его возмущения. “Такой закон не подымается до уровня головы или разума; ему место только в грязи. Он родился и вырос в прахе и грязи, и каждый свободно идущий человек, который не обходит подобно милосердным индусам даже ядовитых гадов, непременно на него наступит и будет таким образом попирает его ногами, а с ним вместе и автора его Уэбстера — навозного жука вместе с его навозным катышем” (11; с. 361).

Торо напоминает собеседникам, что не может быть хорошим закон, лишенный гуманности, что нельзя быть счастливым, спокойным и заниматься своим делом в штате, подчиняющемся бесчеловечному закону. И эта позиция представляется уже более политизированной, чем отстаивавшаяся им в 1845 г. Наконец, завершающими в развитии аболиционистской позиции Торо стали речи (три статьи) по поводу восстания Джона Брауна. Первая из них “Речь в защиту Джона Брауна” была произнесена в Конкорде 30 октября 1859 г., когда Брауна бросили в тюрьму, и повторена в Бостоне и Вустере. В печать она попала только через год. Эта речь представляет собой высокий образец ораторского искусства, ее структура глубоко продумана, эффектна, впечатляюща. Торо старается сделать все возможное, чтобы заставить своих слушателей активно выступить в защиту не жизни, но чести Джона Брауна, бесконечно уважаемого автором героя, христианина, человека. Он начинает с краткого изложения жизненного пути Брауна в контексте американской истории, сопоставляя его поведение с деяниями известных героев прошлого. Только Браун, по его убеждению, был еще тверже и отличается более высокими нравственными принципами, чем те защитники республики, которые превратились в легенду. “Он стал врагом рабства не после лекции аболиционистов. Итен Аллен и Старк, с которыми он в некоторых отношениях сходен, были бойцами, исполнявшими гораздо менее ответственные задания. Они героически боролись с врагами своей страны, а он решился на противоборство со своей страной,

когда она пошла по ложному пути". Оратор дает развернутую характеристику своего героя, подчеркивая, что Браун — человек идей и принципов, которого отличают здравый смысл, прямота и искренность. Поэтому для него совершенно неприемлемой кажется оценка, данная Брауну многими "передовыми" общественными деятелями, прежде всего, борцами с рабством и прессой: "Либерейтор", отстаивавший идею непротивления злу насильем, называл его действия "дикими и совершенно безумными". "Деятели республиканской партии даже и не подозревают, — говорит Торо, — что его "неудачное" выступление заставит столь многих людей проголосовать против рабства".

Затем следует картина современного общества, породившего Джона Брауна, — картина образная, но с очень незамысловатой композицией, демократическим сюжетом и общедоступной символикой. "Невольнический корабль плывет своим курсом, битком набитый умирающими; посреди океана на борт доставляются новые жертвы. Немногочисленный экипаж рабовладельцев держит в трюме четыре миллиона рабов. Политики же утверждают, что единственный путь, которым можно достичь освобождения, — это "спокойное распространение чувства гуманности", "без какой-либо ломки". Как будто гуманные чувства когда-либо расходились с гуманными делами. Как будто можно разбрызгать эти чувства из лейки, как воду, и таким образом прибить пыль. Но что я слышу? Кажется, что-то упало за борт? Это тела умерших, которые достигли наконец освобождения. Так мы распространяем гуманность, а вместе с ней и гуманные чувства".

Смысл этой исполненной горечи и ядовитого сарказма картины в том, чтобы показать, что действия Джона Брауна есть неизбежное порождение американского общества, предающего идеалы свободы и гуманности. За осуждением общества, поправшего законы человечности, следует резкая инвектива по адресу правительства: "...Когда правительство бросает войска на защиту несправедливости — как это делается у нас — с тем, чтобы поддержать рабство и убить освободителей рабов, оно разоблачает себя как грубую силу или, хуже того, силу дьявольскую". В такой ситуации Торо признает единственно приемлемой позицию капитана Брауна — силой вырвать рабов из рук рабовладельцев. На смену гражданскому неповиновению пришло убеждение в необходимости вооруженной борьбы. Высказав это принципиально важное решение, Торо уже в отличном от сдержанного по тону описания в начале статьи патетическом регистре возвращается к личности Джона Брауна, сравнивая его с распятым Христом. В финале он приводит слова из последней речи Брауна, которым, как заключительному аккорду, суждено еще долго звучать в ушах слушателей, не давая уснуть их разуму и совести. Прощальные

слова героя безыскусны и значительны: “Я жалею несчастных рабов, за которых некому заступиться. Вот почему я здесь, а не для того, чтобы утолить свою злобу или жажду мести. Мною двигало сочувствие к несчастным и униженным, которые ничем не хуже вас и столь же дороги Господу... Можно сказать, что со мной уже покончено. Но остается уладить еще один вопрос, негритянский вопрос, я имею в виду. Он еще только поставлен”¹².

Вторая речь Торо о Джоне Брауне произнесена им в Бостоне, на траурном митинге, третья прочитана 4 июля 1860 г. Итог размышлениям о Брауне, очевидно, занимавшим Торо все время, пока длился процесс, подводится в дневнике, где ему посвящена запись 5 декабря 1859 г.: “Он заслужил бессмертие... Его дух более высок, чем тот, что вел в бой наших предков, ибо эта революция совершается ради защиты другого — угнетенного народа”¹³.

Поэт и критик Джеймс Рассел Лоуэлл также служил делу освобождения рабов, печатаясь в “Нэшнел анτισлэйвери стэндард”, “Пенсильвания фримен” и других изданиях. Этому, вероятно, немало способствовала его женитьба на поэтессе-аболиционистке Марии Уайт. В 1969 г. в Нью-Йорке вышел двухтомник, в котором собраны выступления Лоуэлла против рабства. Лоуэлл принадлежал к респектабельному ново-английскому семейству и потому такие революционные материалы полным именем не подписывал — его антирабовладельческая публицистика выходила за подписью “JRL”. Конечно, аболиционистская деятельность не была для него вполне органичной; своим призванием он считал поэзию и высокую литературу. Тем не менее, среди его разнородных публицистических выступлений есть и короткие фрагментарные заметки на жгучие темы, и обстоятельные статьи, опирающиеся на общие рассуждения. К последним относятся “Предрассудки цвета”. Речь в статье идет не о рабовладельческих, а о свободных штатах, где неравенство граждан определяется не конституцией и законом, но общественным мнением, воспитанным на расовых предрассудках. Лоуэлл опровергает эти предрассудки, опираясь на факты. Такие люди, как бывший раб Фредерик Дуглас, по его убеждению, способны составить честь любой расы, количество деградирующих пропорционально среди белых и черных, и даже при столь чудовищных условиях, в которых находятся американские негры, можно утверждать, что ни одна раса никогда не прогрессировала столь быстро, войдя в контакт с более развитой цивилизацией. Более того, Лоуэлл предсказывает возможность обогащения американской культуры благодаря присутствию в стране негров, замечая: “мы никогда не сомневались, что негритянская раса привнесет новый элемент в нашу цивилизацию”¹⁴.

Ряд статей Лоуэлла, публиковавшихся в "Нэшнел антислэйвери стэндард", направлен против рабовладельцев, против тех, кто подводит под рабство какую-либо теоретическую базу, кто, ссылаясь на Библию, ведет родословную негров от Хама, доказывая, что рабство извечно и благословенно. К ним примыкают его выступления против Уэбстера, против клерикалов, против некоего Сэмюэля Мерсера — янки, который пытался установить рабство в Либерии и убеждал аборигенов, что рабы в США якобы счастливы.

В этих и других статьях Лоуэлл доказывает, что божья благодать равномерно распространяется на всех людей, в том числе и на негров, что отмена рабства, за которую борется аболиционизм, — это лишь шаг к более совершенной организации общества, ибо рабство пагубно и для угнетенных, и для угнетателей. "Таким образом, необходимость немедленной эмансипации с каждым днем возрастает, и с каждым днем возрастает возможность бунта. Дальнейшее распространение рабства ведет нас как нацию к деградации" (14; р. 200). Аболиционизм рассматривается им как одна из ведущих политических сил современности, определяющих лицо и будущее страны. В решающий момент политической борьбы Лоуэлл призывает фрисойлеров поддержать аболиционистов, утверждая, что они опираются на чистую нравственную идею. В дальнейших выступлениях Лоуэлл с удовлетворением констатирует изменение общественного мнения, когда идея ликвидации рабства постепенно становится доминирующей.

К прекрасным образцам аболиционистской публистики можно отнести некоторые речи и прокламации Линкольна. Они афористичны, просты, выразительны, лишены орнаментики. Лучшим образцом американской классической прозы по праву считается Геттисбергская речь президента (1863), заканчивающаяся бессмертными словами: "правительство из народа, волей народа, для народа".

Наследие аболиционизма в литературе и духовной культуре США пережило несколько этапов. Как уже говорилось, во время активной деятельности аболиционистов отношение к ним было неоднозначным. Сумасшедшие, узколюбые фанатики, с одной стороны, бесстрашные герои — с другой, — таков был диапазон их оценок. Нельзя при этом не учитывать и полного их неприятия на Юге, где лучшие умы, как и на Севере, прекрасно понимали, что указом нельзя изменить психологию общества, что предстоит огромная многолетняя кропотливая работа. Тем не менее, непримиримость по отношению к рабству стала органичной для большинства американских писателей. Но после Гражданской войны, итогом которой стала ликвидация рабства, акценты перемещались из области политического действия в сферу со-

знания. Достижение реального равенства рас, демократизация общества оказались процессом, растянутым во времени, сопряженным с новыми взрывами социального протеста.

Публицистика аболиционистов осталась достоянием прошлого, полноценных художественных произведений, тесно связанных с их движением, оказалось немного. Собственно, в историю американской литературы вошли отдельные стихи, "Хижина дяди Тома", где-то на ее периферии сохранился "Белый раб" Р.Хилд-рета. Гораздо большей популярностью пользовались в тот период автобиографии рабов, на основе которых со временем сложился жанр негритянской повести и романа. Только благодаря героическим усилиям энтузиастов эти издания удалось собрать и сделать достоянием истории.

С течением времени интерес к аболиционизму как к странице американской истории усиливается. Он выражается в собирании воспоминаний, документов, фактов прошлого, в освещении фигур, оставшихся забытыми или ранее не известных. В то же время активный процесс осмысления опыта американской периодики, характерный для первых десятилетий XX в., также способствовал некоторому оживлению публикаций аболиционистских материалов.

Вторую волну интереса к аболиционизму вместе с новой попыткой осмыслить его в контексте истории нации и государства можно наблюдать в 60–70-е годы XX в., юбилейные для США десятилетия. Можно с уверенностью утверждать, что будучи многогранно представленным и изученным, в том числе и в его значении для творчества американских мыслителей и художников, аболиционизм получил объективно позитивную оценку.

В 80–90-е годы XX в. вместе с трансформацией американской культурологической модели (множественность культур вместо "плавильного котла") меняется и ракурс исследований аболиционизма. Открываются возможности для новых подходов к изучению и оценке национального сознания и наследия прошлого и, в первую очередь, всего, что связано со сложными взаимоотношениями рас. Аболиционистская литература оказывается тем реальным "телом", которое сформировалось на основе белой протестантской культуры Америки с ощутимой примесью негритянской крови и плоти. Каково здесь реальное соотношение, реальное взаимодействие этого "белого" и "черного" и каково отношение этих специфических взаимопроникновений к эстетическим ценностям современности — вот, собственно, круг проблем, к которому подходят исследователи в настоящее время¹⁵.

Интерес к процессу отмены рабства в США со стороны русской общественности был постоянным, о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что Н.Г.Чернышевский одного из своих поло-

жительных героев отправил в Америку, где тот писал статьи в нью-йоркской "Трибюн" о влиянии крепостного права на все общественное устройство России. То, что крепостное право в России и рабство негров в США были ликвидированы почти одновременно, — очевидно, случайность истории. Тем не менее, взаимная заинтересованность общественного сознания этих двух стран закономерно усиливалась фактом существования схожих социальных условий и проблем. В этом смысле показательной можно считать весьма неординарную интерпретацию феномена Пушкина в одной из первых биографических статей о русском поэте, появившихся в США. В 1847 г. в "Нэшнел эра" (Вашингтон, 1847, № 6) была напечатана статья Дж. Уиттьера, который, подчеркивая, что прадед русского поэта был негром, писал: "Мы сослались на этого замечательного человека, чтобы показать полную нелепость и несправедливость общего предубеждения против цветного населения в Америке"¹⁶. Не менее любопытно и восприятие в США творчества Тургенева. "Записки охотника" вышли почти одновременно с "Хижинкой дяди Тома" — в 1852 г. Осенью 1854 г. в двух журналах появились отрывки из некоторых тургеньевских рассказов ("Хорь и Калиныч", "Два помещика", "Бурмистр" и др.), английский перевод которых предвляла статья "Фотографии русской жизни", перепечатанная из "Фрэзерс мэгэзин" (Лондон). Ее автор оценивал "Записки охотника" как русскую "Хижину дяди Тома", но "без ее крови и порока". В 1856 г. в "Норт америкен ревью" печаталась статья известной славистки Т. Робинсон (Тальфи) под говорящим названием "Рабство в России".

Публикуя в 1836 г. в "Современнике" в своем переводе фрагменты "Записок Джона Теннера", Пушкин в сопровождавших публикацию заметках указал на рабство как на одно из коренных противоречий американской демократии. В 1835 г. журнал "Библиотека для чтения" (1835, т. II, отд. 2) опубликовал изложение книги Г. Бомона "Мария, или Рабство в Соединенных Штатах" с комментариями редактора журнала. В 50–60-е годы XIX в. различные материалы о США печатались в "Современнике". Так, бесплатным приложением к первому номеру "Современника" за 1858 г. был перевод "Хижины дяди Тома" Г. Бичер-Стоу (переводов этого романа на русский язык было множество¹⁷). Популярность этой книги в России была столь высока, что Н. А. Некрасов признавался: "Как скоро это было объявлено, подписка поднялась. Надо заметить, что это пришлось очень кстати: вопрос этот у нас теперь в самом ходу относительно наших домашних негров"¹⁸. Параллельно роман печатался еще в двух русских журналах: приложении к "Русскому вестнику" и в "Сыне Отечества".

В декабрьском номере “Современника” за 1860 г. с обзорной статьей “Американские поэты и романисты” выступил М.Л.Михайлов. Он отмечал, что стихи Лонгфелло о рабстве “проникнуты горячим чувством негодования и полны горьких укоризн... стране, которая до сих пор не может смыть с себя черного пятна невольничества”. Перевод этих стихов под названием “Стихи о неграх”, сделанный самим Михайловым, вышел в мартовской книжке журнала за 1861 г. Там же была напечатана статья В.А.Обручева “Невольничество в Северной Америке”. Очевидно, эти публикации в той самой книжке “Современника”, в которой печатался царский указ от 19 февраля 1861 г. об отмене крепостного права в России, были не случайны.

Редакция “Современника” использовала любую возможность, чтобы акцентировать внимание просвещенного читателя крепостнической России на проблеме рабства. Полемизируя с работой П.Лаврова “Очерки вопросов практической философии”, вышедшей в Санкт-Петербурге в 1860 г., Н.Г.Чернышевский в статье “Антропологический принцип в философии” подчеркивал, что не пуританское наследие — главный тормоз развития демократии в Америке. “Если уж говорить об общественном деспотизме в Соединенных Штатах, то следовало бы указать не на эту ничтожную черту отживающей старины, а на другое явление, которым производятся теперь такие сильные смуты в Соединенных Штатах, в той части их, которая сохранила невольничество. Общественное мнение, находясь под владычеством плантаторов, не допускает ни одного слова, похожего на аболиционизм; люди, говорящие против невольничества, подвергаются грабежу, изгнанию и уголовным наказаниям”¹⁹. С сегодняшней временной дистанции нельзя не обратить внимания на то, что считая пуританство “ничтожной чертой отживающей старины”, Чернышевский показал себя недостаточно дальнзорким аналитиком. Но в отношении определения первостепенных, фундаментальных общественных задач, требующих незамедлительного решения, он шел в ногу с передовыми мыслителями Европы и Америки и, конечно же, с аболиционистами. Это отразилось на его характеристике политической ситуации в США. “...Разница между Неаполем и Швейцариею не так велика, как разница между северною и южною половинами Соединенных Штатов. Северные (свободные) штаты только в последнее время стали сознавать, что до сих пор сохраняли над Союзом преобладание аристократы южных (невольничьих) штатов, и коренной смысл нынешней борьбы между аболиционистами и плантаторами заключается в том, что демократия, господствующая в северных штатах, хочет вырвать политическую власть над Союзом из рук аристократов” (19; с. 228).

Аналогичные мысли акцентирует Чернышевский в первом номере "Современника", рецензируя переведенные с английского "Политико-экономические письма к президенту Американских Соединенных Штатов" Г.К.Кэре. Почти полностью цитируя рецензируемые письма, он подчеркивает упреки их автора в адрес президента, сохраняющего рабство, разъясняя русскому читателю, гражданину крепостнической России, механизм губительного действия рабства.

Через несколько десятилетий Л.Н.Толстой в беседе с английским переводчиком его произведений Эйлмером Модом говорил о связи литературы с общественной жизнью: "Великая литература рождается тогда, когда пробуждается высокое нравственное чувство". Такое чувство в Соединенных Штатах, по мнению Толстого, рождала борьба за освобождение негров. Среди великих писателей эпохи он называет Г.Бичер-Стоу, Торо, Эмерсона, Лоуэлла, Уиттьера, Лонгфелло, Гаррисона, Паркера²⁰. Через год (1901) в предисловии к переводу романа фон Поленца "Крестьянин" Толстой называет Эмерсона, Торо, Уиттьера "великой плеядой"²¹, а в 1906 г. относит этих авторов к лучшим писателям Америки.

Точнее эта мысль и оценка группы писателей-трансценденталистов и аболиционистов выражена Толстым в письме к замечательному переводчику и популяризатору русской литературы в англоязычном мире Эдуарду Гарнетту. "Я почувствовал, — пишет Толстой 21 июня 1900 г., — что если бы мне пришлось обратиться к американскому народу, то я постарался бы выразить ему мою благодарность за ту большую помощь, которую я получил от его писателей, процветающих в пятидесятых годах. Я бы упомянул Гаррисона, Паркера, Баллу и Торо, не как самых великих, но как тех, которые, я думаю, особенно повлияли на меня"²². Особенно высоко Толстой оценил работу Торо "О гражданском неповиновении", которую горячо рекомендовал своим близким, переводчикам и широкому кругу читателей.

Интерес к аболиционистам в эту эпоху проявляет не только Толстой. Появляются статьи и монографические работы о наиболее выдающихся американских аболиционистах, написанные Н.Стороженко, И.Горбуновым-Посадовым, Г.Симоненко²³.

Аболиционистское движение действительно определило важный этап в развитии американского общества и его социальной истории и несомненно сыграло очень значительную роль в отмене рабства, которая открыла дальнейший путь Америке как демократической стране. В то же время аболиционизм был феноменом общественного сознания, повлиявшим на формировании американской культуры, образ мышления, самоощущение и самоосмысление американцев. Явившись активной реакцией американского общества на факт угнетения личности, лишения ее сво-

боды и данных ей природой прав, антирабовладельческое движение оказало заметное воздействие на литературу США 30–60-х годов. Введя в литературу новый пласт реальности, аболиционизм способствовал становлению в ней реалистического начала, освоению реалистических принципов, утверждение которых стало делом следующего писательского поколения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: The Columbia Literary History of the United States. Emory Elliott, General Editor. N.Y., Columbia Univ. Press, 1988, p. 354.
- ² The Heath Anthology of American Literature. Lexington, Mass., 1990, p. 1190.
- ³ Documents of *Upheaval Selections* from W.L. Garrison's *Liberator*. 1831–1865. N.Y., 1966, p. XVII.
- ⁴ Hume J. The Abolitionists Together with Personal Memoirs of the Struggles of Human Rights. 1830–1864. N.Y. & L., 1965 (1905).
- ⁵ Цит. по: Chapman J.J. William Lloyd Garrison. N.Y., 1974, p. 57.
- ⁶ Цит. по: Garrison W.Ph. and Garrison F.J. William Lloyd Garrison. 4 vols. N.Y., 1885–1889, v. III, p. 396.
- ⁷ American Press Opinion. Washington to Coolidge. A Documentary Record of Editorial Leadership and Criticism. 1785–1927. Ed. by A. Nevins. Kennicat Press, Port Washington, N.Y., v. I, 1969 (1926), p. 211.
- ⁸ Emerson R.W. Complete Works. 12 vols. 1903–1904, v. II, p. 11.
- ⁹ Emerson R.W., Complete Works, v. 6, p. 41.
- ¹⁰ Thoreau H.D. The Writings. 20 vols. Boston, N.Y., 1906, v. VII, pp. 362–363.
- ¹¹ Торо Г.Д. О гражданском неповиновении. // Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 340.
- ¹² Торо Г.Д. Речь в защиту Джона Брауна. // Сделать прекрасным наш день. Публицистика американского романтизма. М., 1990, с. 236, 237–249.
- ¹³ Торо Г.Д. Дневники 1837–1859. // Сделать прекрасным наш день, с. 225.
- ¹⁴ The Anti-Slavery Papers of J.R. Lowell. N.Y., 1969, v. I, p. 22.
- ¹⁵ Bentley, Nancy. White Slaves: the Mulatto Hero in Antebellum Fiction. // *American Literature*, v. 65, 1993 Sept.; Burham M. Loopholes of Resistances. Harriet Jacobs' Slave Narrative and the Critique of Agency in Fougault. // *Arizona Quarterly*, v. 49, 1993, № 2, Summer.
- ¹⁶ Цит. по: История США в 4-х тт. М., 1983, т. I, с. 626.
- ¹⁷ Либман В.А. Американская литература в русских переводах и критике. Библиография 1776–1975. М., 1977.
- ¹⁸ Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. в 12-ти тт. М., 1948–1953, т. 10, с. 375.
- ¹⁹ Чернышевский Н.Г. Антропологический принцип в философии. // Полн. собр. соч. в 15-ти тт. М., 1950, т. VII, с. 228.
- ²⁰ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1978, с. 156–157.
- ²¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 34, с. 275.

- ²² Толстой Л.Н. Полн. собр. соч., т. 72, с. 397. Подробнее об этом см. Гудзий Н.К. Лев Толстой и Торо. // Русско-европейские литературные связи. М. — Л., 1966; Осипова Э.Ф. Г.Д.Торо. Очерк творчества. ЛГУ, 1985; Николюкин А.Н. Взаимосвязи литератур России и США. М., 1987.
- ²³ Стороженко Н.И. Апостол гуманности и свободы Теодор Паркер. С.-П., 1899; Симоненко Г. Аболиционизм и аболиционисты. Исторический очерк уничтожения рабства негров. С. — П., 1862; Горбунов-Посадов И.И. Освободители рабов. М., 1910.

РИЧАРД ХИЛДРЕТ

Одной из видных фигур антирабовладельческого движения в Америке является Ричард Хилдрет (Richard Hildreth, 1807—1865), историк, философ и писатель, обосновавший свое неприятие рабства глубокими философскими убеждениями. Родившийся в городке Дирфилд (шт. Массачусетс), Хилдрет был назван в честь своего предка, основателя одного из первых конкордских поселений, прибывшего в Америку в 1643 г. Будущий писатель учился в местной Академии (1816—1822), директором которой был его отец, затем — в Гарвардском университете (1822—1826), где увлекался историей, экономикой, правом и классической филологией. В студенческие годы он начал писать и публиковаться в газетах.

После окончания Гарварда Хилдрет год учительствовал в Конкорде, затем занялся юриспруденцией, продолжая занятия журналистикой и литературой, печатая в журналах и газетах Ньюберипорта и Сэйлема статьи, рецензии и даже стихи. В 1829 г. он был приглашен в качестве компаньона в престижную бостонскую юридическую фирму Флетчера, но отказался от предложения, предпочтя свободную жизнь литератора. В 1831—1832 гг. Хилдрет печатался в “Нью-Ингленд мэгезин”, вел колонку редактора в “Дэйли атлас”. Переехав по состоянию здоровья во Флориду (1834), посылал оттуда заметки о семинольской войне. В 1836 г. после смерти отца он вернулся в Бостон и занялся политической журналистикой. Публикуясь в основном в бостонском “Дэйли атлас”, вместе с журналом в 1838 г. вступает в предвыборную кампанию, ратуя за генерала Уильяма Генри Гаррисона против Ван Бюрена, пишет не только заметки, памфлеты и статьи, но и политическую биографию кандидатов “Контраст: Гаррисон против Ван Бюрена”. И хотя на выборах победил Ван Бюрен, усилия, приложенные агитаторами Гаррисона, в том числе Хилдретом, принесли свои плоды, позволив Гаррисону выиграть следующие выборы.

Через несколько лет Хилдрет для поправки здоровья уехал на некоторое время в Британскую Гвиану, где издавал газеты. Вернувшись в Бостон, сотрудничал в юридической конторе Флетче-

ра, занимался журналистикой. В 1844 г., женившись, обзавелся собственным домом. В 50–60-е годы печатался в нью-йоркской “Трибюн” и “Патнемс мэгезин”, написал серию статей-портретов для “Новой американской энциклопедии”, которая выходила в 1858–1863 гг. под редакцией Ч.Даны и Дж.Рипли.

Наиболее весомым и долговечным для Америки оказался труд Хилдрета-историка. Уже в 1831 г. в серии учебников, которую издавал его отец, анонимно вышла тоненькая книжечка — написанная Ричардом “Краткая история Соединенных Штатов”. С годами из маленького школьного учебника выросла шеститомная история США (*History of the United States*, 1849–1852), охватывающая период с 1492 по 1821 г. и отличающаяся основательной научной разработкой и достаточно новым для своего времени анализом экономических проблем и аспектов исторического процесса. Как пишет современный исследователь, “Хилдрет был одним из первых американских мыслителей, которые относились к истории как к научному отчету об истинных достижениях человека, а не как к рассказу о его сбывшихся приукрашенных мечтах”¹. Отклики же современников Хилдрета были различны. Конечно, и не следовало ожидать единодушного одобрения авторской концепции прошлого Америки, но можно было надеяться на высокую оценку фундаментальности “Истории” — Хилдрет изучил и систематизировал огромный фактический материал. Однако и это не произвело на общественность большого впечатления, поскольку, уже существовала пользовавшаяся большой популярностью двухтомная “История Соединенных Штатов” (1834, 1837) Джорджа Бэнкрофта, обучавшегося в Гарварде одновременно с Хилдретом, а затем завершившего образование в лучших колледжах Европы. История Бэнкрофта безусловно обладала определенной научной ценностью, однако ее успех у современников связан прежде всего с тем, что она выражала настроение эпохи, пронизанной духом экспансионизма. В.Л.Паррингтон называет этот труд “крупнейшим и в некоторых отношениях наиболее типичным для той эпохи исследованием”. Однако, несмотря на столь высокую общую оценку, и Паррингтон сокрушается, что Бэнкрофт, как и другие его современники, потерял ориентацию в области экономики и с “излишней самонадеянностью отправился в плавание по неизведанным морям политического идеализма, где путеводной звездой ему служила раскрепощенная человеческая природа”².

Что касается хилдретовского труда, который Паррингтон небрежно называет федералистским, то его отличала не только значительно большая полнота собранных материалов и оригинальность философских подходов в их освещении, но и принципиально иные постулаты. Скажем, будучи демократом, Бэнкрофт

утверждал абсолютную правоту большинства. Хилдрет, который также был сторонником демократии четко разграничивал демократию и охлократию, о чем написал специальную статью “Бэнкрофт против Бэнкрофта”.

В одной из своих наиболее известных работ “Теория политики” (1854) Хилдрет различает четыре типа правления: монархию, олигархию, автократию и демократию, признавая, что любое из них основано на насилии, причину которого он усматривал в естественном неравенстве людей. Считая труд (в том числе науки и искусство) источником благосостояния и личности, и государства, он подчеркивал значение частной инициативы. Демократию как форму правления Хилдрет считал наиболее здоровой, так как она в большей степени способствует самопроявлению отдельного человека. Размышлениям о благосостоянии и его источниках посвящено задуманное, но не завершенное и не опубликованное при жизни автора эссе “Теория богатства”, где рассматривалось природное богатство, производство и накопление, распределение и потребление, в основе которых лежит и должен лежать только человеческий труд.

Нужно сказать, что интерес к истории и политике привел Хилдрета к твердому убеждению, что политика и мораль неразделимы, что действие само по себе не есть ни добро, ни зло, источник же добра и зла — мотивация. Исследователь продвинулся дальше, к философии и нравственности, к комплексному изучению человека. В письме Каролине Вонстон, посланном из Гвианы, Хилдрет так определял свои задачи: “Цель, которую я себе ставлю, не более и не менее, чем тотальная революция во всей системе философии относительно человека, рассматриваемого как существо интеллектуальное и активное. Мой принцип — применить к философии природы человека тот же индуктивный метод, который дал такие плодотворные результаты в естественной философии. Человек — часть природы; философия человека — часть естественной философии и должна быть исследуема аналогичным образом” (1; pp. 11–12). Необходимость системного исследования заставила Хилдрета “осветить” человека, его природу и взаимоотношения с обществом с разных сторон: “Теория морали” (1844), “Теория политики” (1848), “Теория богатства” (1848) и “Теория вкуса” (1848).

Как философ Хилдрет был последователем И. Бентама, исповедуя и развивая утилитаризм, основной постулат которого сводится к тезису, гласящему, что наибольшее счастье общества заключается в наибольшем счастье наибольшего числа индивидуумов. В принципе, конечно, эта философия, как и большинство европейских научных направлений, вырастает из учения просветителей, но является одним из его своеобразных ответвлений. Бентам кри-

тиковал теорию общественного договора Руссо как революционную, признавая только реформистский эволюционный путь, Хилдрет наследовал ему.

Однако бентамовскую доктрину о том, что человек должен руководствоваться только пользой, Хилдрет переакцентирует, перенося на отношения межличностные. Если Бентам утверждает, что действия хороши, когда они приносят удовольствие, и плохи, когда они причиняют боль, то для Хилдрета критерием служит радость или боль другого. В зависимости от этого он делит действия по принципу морали на достойные поощрения, индифферентные (результат только для себя) и ошибочные. В своих исследованиях Хилдрет стремился найти научное соотношение между счастьем и истиной, считая, что каждый обязан следить за собой во имя общества, для блага других.

Хилдретовская теория морали была принята в штыки даже прогрессивной общественностью его времени, он был обвинен в радикализме и атеизме. Известный поборник образования Дж. Пибоди выступил со статьей, в которой его утилитаристскую систему назвал заземленной, поскольку она не признает никаких участников, кроме человеческих существ. Однако сам Хилдрет обвинения в атеизме отвергал, ибо в Бога верил, но отделял мораль от религии, считая последнюю делом сугубо индивидуальным, а потому не способной регулировать мораль в области межличностных отношений. К тому же религия невозможна без веры в сверхъестественное, тогда как мораль должна основываться на рациональном. "Религиозное знание — это тот тип знания, которого каждый достигает для себя лично или может вообще не достигнуть... Счастье, которое оно обеспечивает, — это не счастье человеческого рода как такового... Счастье такого рода принадлежит тому, в чьем сердце оно торжествует" (1; р. 137). Мораль же — установление человеческое.

Это глубокое убеждение Хилдрета диктовало его отношение к рабству и рабовладению. Философ считал, что Америка и американцы не могут достигнуть счастья, не избавившись от рабства, угнетающего и унижающего и раба, и хозяина. Но аболиционизма, т.е. движения за освобождение американских рабов, он не поддерживал — по его мнению, равноправие может быть достигнуто только в обществе, обладающем определенным культурным потенциалом, которого в Соединенных Штатах еще нет. Всей своей жизнью Хилдрет стремился его взрастить во имя прогресса — и теоретическими работами, утверждающими здоровую человеческую мораль и необходимость создания общества, основанного на подлинном равноправии, и политической деятельностью, и ежедневной журналистской работой, и трудом ученого-историка, и, наконец, сочинением художественных произведений.

Исключительно важное место отводит писатель в своем творчестве теме рабства. Так, в 1837 г. в бостонском "Дэйли атлас" выходит статья Хилдрета "Краткие замечания об эссе мисс Катарини Э.Бичер о рабстве и аболиционизме", а в середине 50-х годов — известнейшая работа Хилдрета "Деспотизм в Америке" (*Despotism in America*, 1854), написанная в полемике с трудом А. де Токвиля и содержащая резкую критику южной аристократии.

Даже покинув на время Соединенные Штаты, писатель не прекращает активной деятельности по борьбе с рабством, посылая из Гвианы антирабовладельческие письма, статьи, памфлеты: "Что я могу сделать для уничтожения рабства?" (1848), "Имеет ли рабство в США законную основу?" (1848), "Законность американского рабства" (1848). Антирабовладельческим пафосом окрашена была предвыборная кампания, в которой журналист Хилдрет принимал активное участие. Его трактат "Деспотизм в Америке" получил высокую оценку аболиционистов, которые отмечали, что Хилдрет сумел глубоко исследовать влияние рабства на политику правительства.

В середине 30-х годов Хилдрет написал повесть "Раб, или Мемуары Арчи Мура" (*The Slave; or, Memoirs of Archy Moore*). Материал о судьбе раба был у писателя "под руками": находясь во Флориде, он жил близ Талахасси в семье виргинского плантатора и вращался в среде его друзей, где сюжетов об участии детей рабовладельцев, рожденных рабынями-негритянками, имелось в избытке. Фактически Хилдрет, не будучи аболиционистом, написал аболиционистский роман. Но издавать его никто не хотел. Только через год (1836) издатель "Дэйли атлас" Истерн, друг Хилдрета, рискнул напечатать книгу анонимно за свой счет. Но публикация резонанса не вызвала, просвещенные читатели решили, что роман написан кем-то из известных аболиционистов — то ли Гарриет Мартино, то ли Лидией Чайльд. Под фамилией автора в Лондоне в 1852 г. вышел расширенный вариант книги (она заканчивалась личным освобождением Арчи Мура; вторая часть, в которой описан негритянский бунт, была дописана позже). Последующие ее издания имели название "Белый раб: Воспоминания беглеца" (*The White Slave: Memoirs of a Fugitive*).

Роман Хилдрета получил высокую оценку У.Д.Хоуэллса, который вспоминал: "Впечатление еще столь глубоко, что по прошествии 40 лет после того, как я увидел книгу, я не колеблясь говорю о необычайной силе ее реализма. Она повествует страстно, напряженно, хотя и с потрясающим хладнокровием, о несправедливости, теперь, с отменой рабства, столь далеко отодвинувшейся от нас, что бесполезно и надеяться, что ее будут читать"³.

Хоуэллс подчеркнул действительно основные свойства книги Хилдрета, которую точнее всего можно было бы охарактеризовать

как своеобразную энциклопедию института рабства. Взяв в качестве эпиграфа один из пунктов “Билля о правах”, утверждающий, что все люди равны, Хилдрет иллюстрирует его. Рассказ о своей богатой приключениями жизни ведет Арчи Мур, сын полковника-плантатора и его рабыни, отцом которой был также один из самых уважаемых лендлордов края. Таким образом, в ситуацию раба попадает почти белый человек (что и подчеркнуто названием), и это предоставляет повествователю определенные возможности: психология и образ мышления такого героя ему все-таки ближе и понятнее, чем духовный мир негра, а потому и изображение может быть менее трогательно, но более убедительно — холоднее, но точнее. Арчи Мур, человек мыслящий и достаточно образованный, способен как на объективное описание происходящего, так и на его анализ. К тому же он в состоянии реально и глубоко оценить и белых, и черных, с которыми сводит его жизнь. Характер героя диктует и тональность романа. В нем нет снисходительного патерналистского отношения к “детям-рабам”, столь явного даже в лучшем аболиционистском романе — “Хижина дяди Тома”, зато в нем присутствует глубокое уважение к человеку и анализ общественных обстоятельств. Арчи Мур — раб, прошедший через все стадии жизни у рабовладельцев, бежавший неоднократно и, наконец, удачно. Прослужив много лет моряком и став английским купцом, он на склоне лет вернулся на родину в поисках оставленных в рабстве жены и сына. Роман заканчивается “хэппи эндом” — воссоединением обретшей свое счастье семьи.

На сюжетный стержень повествования, описывающего приключения беглого раба, нанизываются живые картины, образы и проблемы, показывающие различные стороны института рабства и его функционирования: плантаторы (плохие и хорошие), их усадьбы и обычаи; домашние слуги; “полевые” слуги; негры-надсмотрщики; беглые негры; негритянская семья и ее невзгоды; белые бедняки, их мораль и статус, их отношение к чужим рабам; работорговля; бунт невольников; поимки беглецов и расправы; воровство рабов, их “разведение”, законы о беглых рабах; участие северян в работорговле; христианство и рабство; плантатор-джентльмен, его семья, рабыни, их дети; передача рабов с имуществом по наследству; выкуп раба; отношение к аболиционизму на Юге и Севере; политическая борьба вокруг рабства. На небольшом пространстве романа продуманно и планомерно разворачивается широкая панорама жизни белых и черных, всего института рабства как враждебного человеку, аморального, не соответствующего необходимейшим условиям существования цивилизованного общества и препятствующего прогрессу.

Герой книги, а также его семья и друзья безупречны. Это чисто “руссоистский” материал, сам по себе едва ли интересный писателю. Их “положительность” просто позволяет ему не сосредоточиваться на сложностях их внутреннего мира и не отвлекать внимание читателей их душевными колебаниями. В свою очередь, им не противостоят “звери-рабовладельцы”. В книге нет четкого деления действующих лиц на положительных и отрицательных, как нет и углубленных психологических характеристик и мотивировок. Замысел автора иной. Он создает определенный тип с присущей ему функцией, продиктованной обстоятельствами рабства и рабовладения. Здесь нет никакой гиперболизации, готической загадочности или метафизических откровений. Во всех мотивах и поступках прослеживается логичность и причинно-следственная связь. Хоуэллс совершенно справедливо отметил “холодную рассудочность” как одно из главных свойств романа. Он и “смонтирован” рационально: это просветительский роман в духе, скажем, “Простодушного” Вольтера, с прямым наследованием приключенческой традиции, где основное действие проявляется в поступках, но комментируется риторикой и обобщается дидактикой. Как и положено автору просветительского романа, Хилдрет не слишком доверяет способности своего читателя самостоятельно постичь смысл развертываемых перед ним картин, а потому важные нравственные выводы подает декларативным образом в виде сентенций героя: “Рабство — подлое, глубоко возмутительное учреждение. Но усилия отдельной личности не могут, к сожалению, разрушить эту гнусную систему. Для этого требуются массовые действия”. “...Величайшее зло рабства, уже не говоря о самом факте его существования, заключается в том вредном воздействии, которое оно оказывает на белое население. Рабство, особенно на Юге, мешает американскому народу стать по-настоящему развитой, цивилизованной и предприимчивой нацией, мешает его возможности увеличивать свое богатство. Огромный вред, приносимый рабством, кроется еще и в том, что оно не позволяет неграм, вливаясь в основную массу населения, внести туда новую, здоровую струю”. “Прощай, страна моя! ...Страна, считающая себя — и требующая, чтобы весь мир считал ее, — оплотом свободы и равенства и в то же время находящая возможным держать огромную часть своего народа в самом нестерпимом и безнадежном рабстве”. “Законодатели под влиянием корысти и себялюбия идут по ложному пути, но глубокое внутреннее чутье народа почти всегда безошибочно верно”. “Позорна сама система рабства. Следует, кстати, сказать, что “доброжелательство”, “гуманность”, “отзывчивость” рабовладельца сильно походят на “доброжелательство” грабителя, который, обобрав приезжего, достает из его же чемодана и “великодушно” жертвует

ему какую-нибудь часть одежды, предлагая несчастному прикрыть свою наготу”.

Сентенции, как видим, весьма справедливы — фактически, это теоретические положения из трактатов и эссе писателя-философа; они не потеряли нравственной силы и до наших дней, но и не перестали быть сентенциями, дидактикой, а не эстетикой. Да и сам роман сохраняет значение как свидетельство истории и утверждения нравственности свободного человека. Как одно из первых антирабовладельческих произведений роман Хилдрета “Белый раб” стал широко известен в переводах на французский, немецкий, итальянский, русский языки.

Что касается эстетики, гораздо интереснее, оригинальнее и самостоятельнее, нежели роман “Белый раб”, трактат Хилдрета “Теория вкуса”, оставшийся незаконченным и впервые опубликованный лишь в 1948 г. Работа делится на три части; две первые — сугубо теоретические, третья — материал из забытых статей, писем. Так же, как его русский современник Н.Г.Чернышевский, Хилдрет размышляет о природе искусства, о соотношении полезного и орнаментального. Он утверждает, что школы искусства квалифицируются в зависимости от соотношения искусства и природы, и делит их на “натуральную школу” (“Том Джонс Фильдинга”) и “искусственную школу” (елизаветинская драма). Но в отличие от Н.Г.Чернышевского, сосредоточенного на зависимости искусства от действительности, американский философ акцентирует отношения между этикой и эстетикой и рассматривает сугубо художественные категории: пикарески, патетики, дифференциации комического и смешного и т.д. К сожалению, этико-эстетические размышления Хилдрета были мало известны его соотечественникам, хотя представляются значительными и плодотворными и по сей день, ибо в центре их стоит личность. Мораль, социум, политика, эстетика определяются для него тем, насколько они отвечают запросам свободной личности. Однако в истории отечественной мысли и литературы он остался прежде всего как автор тщательно документированной истории США и аболиционистского романа “Белый раб”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Pingel M.M.* An American Utilitarian: Richard Hildreth as a Philosopher. Columbia Univ. Press, N.Y., 1948, p. IX.

² *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. М., 1962, т. II, с. 510.

³ Цит. по: *Emerson D.* Richard Hildreth. Baltimore, 1946, p. 77.

ГАРРИЕТ БИЧЕР-СТОУ

В трактате "Что такое искусство?" Лев Толстой писал, что "как на образцы высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему религиозного искусства в области словесности" в XIX веке он указал бы на несколько произведений, среди которых, наряду с "Отверженными" Гюго и "Записками из Мертвого дома" Достоевского, была названа и "Хижина дяди Тома"¹. Толстой не ошибся, отметив религиозный пафос этого романа. Сама Бичер-Стоу сказала о нем: "Его создал Бог". Она писала эту книгу в состоянии религиозного экстаза, которому предшествовало видение, явившееся перед ее духовным взором во время богослужения, когда она как бы воочию увидела перед собой забиваемого на смерть черного раба. Это видение превратилось под ее пером в кульминационную сцену "Хижины дяди Тома".

По складу ума и характера, по душевным качествам, житейским привычкам, взглядам на жизнь и предназначение человека Бичер-Стоу была живым воплощением духа Новой Англии. Воплощением столь же типичным, как Эмерсон, Торо, Теодор Паркер, Маргарет Фуллер, Эмили Дикинсон. Гарриет Бичер-Стоу (*Harriet Beecher Stowe*, 1811—1896) родилась в семье священника Лаймана Бичера в маленьком городке Личфилде в штате Коннектикут. Несколько ее братьев были проповедниками. Один из них, Генри Уорд Бичер, пользовался огромной популярностью и входил в число знаменитейших американских ораторов своего времени. Мужем Гарриет стал профессор богословия Кальвин Стоу (то, что он получил от своих родителей имя Кальвина, красноречиво свидетельствует о силе и прочности пуританских традиций в этих краях и в этой среде).

По мнению американского исследователя Джорджа Ф. Уичера, "Гарриет Бичер-Стоу была продуктом духовной аристократии Новой Англии. Ее отец, преподобный Лайман Бичер, воинствующий евангелист на кафедре и неутомимый инициатор всякого рода добрых начинаний в минуты досуга, был, подобно Джонатану Эдвардсу, оплотом пуританской ортодоксии. Шестеро его сыновей приняли духовный сан, из них четверо прославились на всю страну. Старшая дочь, Кэтрин, пережив смерть жениха, профессора математики, посвятила свою жизнь делу женского обра-



ГАРРИЕТ БИЧЕР-СТОУ

зования. Поборницей женского равноправия с детских лет заявила о себе и младшая дочь. Даже оказавшись на острове среди каннибалов, любой член этого семейства сумел бы в ожидании помощи основать церковь, открыть школу, развернуть умиротворяющую кампанию и организовать общество "В помощь женщине". У всех Бичеров был общественный темперамент².

Отец Гарриет сумел по достоинству оценить свою младшую дочь и заметил однажды, что "будь она мальчиком", она затмила бы всех остальных его детей. Однако Гарриет до поры до времени никак не проявляла своих способностей. Выйдя замуж и став матерью шестерых детей, она, как казалось окружающим, навсегда посвятила себя семье. Муж ее, как и отец и многие другие представители "духовной аристократии" Новой Англии, получал мизерное жалованье, позволявшее семье едва сводить концы с концами, поэтому Гарриет приходилось самой, лишь изредка прибегая к помощи прислуги, нянчить детей, топить печи, готовить обед, стирать и т.д. В редкие минуты досуга она писала коротенькие рассказы и заметки религиозного содержания, которые печатались в журналах "Евангелист" и "Дамском журнале Годи". В возрасте тридцати одного года она, в состоянии безнадежного отчаяния, написала в одном из писем мужу: "Жизнь наполовину прожита! А что мы успели сделать?.. Пора готовиться к смерти"³. Судьба, однако, сулила Бичер-Стоу долгую жизнь: она умерла всего за четыре года до наступления нового, двадцатого столетия.

В 1843 г. вышел в свет сборник ее рассказов "Мэйфлауэр, или Очерки нравов и характеров потомков пилигримов" (*The Mayflower; or, Sketches of Scenes and Characters Among the Descendants of Pilgrims*). Это было одно из первых произведений, положивших начало традиции "местного колорита" в американской литературе. Бичер-Стоу тщательно воспроизводила особенности характеров уроженцев Новой Англии, столь близкие ей самой и членам ее семьи. Эти особенности оставались неизменными на протяжении многих десятилетий, так что "потомки пилигримов" в изображении Бичер-Стоу мало чем отличались от своих праотцев, впервые ступивших на побережье Нового Света. На исходе XIX в. неизменность ново-английского религиозно-этнического типа констатировала такая представительница школы "местного колорита", как Сара Орн Джуитт, которая в своем творчестве многое почерпнула у Бичер-Стоу. Она писала: "Нигде в целом мире нет таких пылких, самобытных, глубоко чувствующих, поистине вулканических натур, как в Новой Англии. Она напоминает те местности в Исландии, где из-под земли во множестве бьют гейзеры. Не знаю, является ли это наследием тех переселенцев, что некогда порвали со своей старой родиной и должны были преодолевать

огромные жизненные трудности, но порой здесь рождаются люди поразительно бурного и неукротимого характера"⁴.

Сравнение ново-английского характера с кипящим гейзером, вырывающимся на поверхность среди ледяной пустыни, может быть в равной степени отнесено как к героям "Мэйфлауэра", так и к его автору. Входившие в сборник рассказы Бичер-Стоу создавала, живя в Цинциннати (шт. Огайо), куда Бичеры переехали в 1832 г., и ее пером водили ностальгические воспоминания о краях, где прошли ее детство и юность. Материал для последующих произведений ей предоставила жизнь американского Юга, где все большую и большую остроту приобретал вопрос о рабстве.

Отец Гарриет был сторонником постепенного решения проблемы, предусматривавшего комплекс мер как экономического и политического, так и, в особенности, религиозного и нравственного характера. Он проповедовал необходимость религиозного и внутреннего обновления человека как основы для реформирования общественных отношений. Бичер-Стоу разделяла эти взгляды, однако, по мере все более близкого ознакомления с реальным положением чернокожих рабов в южных штатах, она начинала склоняться к мысли о том, что зло рабства должно быть уничтожено незамедлительно.

Штат Огайо граничил с рабовладельческим Кентукки. В силу этого Цинциннати стал перевалочным пунктом для беглых рабов и одной из главных "станций" на организованной абolicционистами "подземной железной дороге", переправлявшей беглецов с Юга на Север. Семинария, где преподавали члены семейства Бичеров и Кальвин Стоу, служила приютом для отважившихся на побег смельчаков. Гарриет принимала деятельное участие в их судьбе. Она выслушала множество душераздирающих исповедей, узнала массу мельчайших подробностей о жизни рабов и их хозяев, познакомилась с самыми разнообразными людьми, чьи судьбы и характеры врезались в ее память. Несколько дней она провела на одной из плантаций в Кентукки, что дало ей материал для описания рабовладельческого хозяйства.

В 1845 г. Бичер-Стоу впервые выступила со статьей на тему рабства, заняв самую радикальную позицию. Статья называлась "Немедленное освобождение". Отношение к абolicционизму в Америке было в те годы крайне сложным, свидетельствуя о глубоком социальном, политическом и идеологическом расколе страны, породившем в конечном итоге Гражданскую войну. Пользуясь поддержкой одних, он встречал резкие нападки и осуждение со стороны других, нередко прибегавших к методам физической расправы с участниками антирабовладельческого движения. В Цинциннати имели место беспорядки, когда натравленная фанатиками толпа громила сторонников освобождения рабов. Рабы

считались собственностью своих владельцев, и в призыве к их освобождению господствовавшее в те годы общественное мнение усматривало покушение на институт “священной и неприкосновенной” частной собственности. Чтобы переломить общественное сознание, аболиционисты предпринимали героические усилия, однако долгие годы казалось, что дело их безнадежно. Инстинкт собственности действовал в Америке с силой закона всемирного тяготения.

В 1850 г. семья Бичер-Стоу возвратилась в Новую Англию. Кальвин Стоу был приглашен на работу в Баудойнский колледж в штате Мэн. Согласно легенде, когда Гарриет с детьми явилась на вокзал в Цинциннати, чтобы отправиться в Новую Англию, ее отказались впустить в зал ожидания для “чистой публики”, так как все они были очень уж бедно одеты.

Переезд Бичер-Стоу в Новую Англию совпал с принятием закона о беглых рабах, который и без того тяжелое положение чернокожих сделал невыносимым. На Гарриет посыпались письма с рассказами о том, как уже спасшихся от рабства людей насильно возвращают на Юг, отрывая от детей, жен, мужей. Жена брата Гарриет прислала ей взволнованное письмо с просьбой помочь делу аболиционистов. Сетую, что сама не имеет литературного дара, она просила Гарриет “написать что-нибудь такое, чтобы вся нация поняла, какое это проклятье — рабство”⁵. Письмо сильно подействовало на Гарриет. Она поклялась, что выполнит просьбу. Отправившись в экзальтированном состоянии в церковь, где ей явилось видение черного раба, Гарриет, в лучших традициях пуританства, истолковала его как знак свыше, ниспосланный ей по воле провидения. С этого момента она целиком посвятила себя написанию романа. Старшая сестра специально приехала к ней, чтобы взять на себя все хлопоты по дому. Муж предоставил в ее распоряжение свой кабинет в колледже, перебравшись в соседнюю комнатку. В течение десяти месяцев Бичер-Стоу, не отрываясь, работала над книгой, которой первоначально хотела дать заглавие “Человек, который был вещью”, посылая главу за главой в аболиционистскую газету “Нэшнел эра”, которая печатала их еженедельно.

Газетные публикации привлекли сочувственное внимание читателей. Однако, когда по их завершении супруги Стоу захотели выпустить роман, получивший название “Хижина дяди Тома” (*Uncle Tom's Cabin*, 1851), отдельной книгой, им с большим трудом удалось найти издателя, согласившегося напечатать антирабовладельческое произведение. Его смелость была вознаграждена: опубликованный в 1852 г. роман имел колоссальный успех. За первую же неделю было распродано десять тысяч экземпляров,

годовой тираж составил триста тысяч. Ни одна книга, за исключением Библии, не имела тогда в США столько читателей.

Успех романа быстро перешагнул границы Америки. Он был в скором времени переведен на тридцать семь языков. Французский перевод одновременно печатался в трех парижских газетах. Появилось три издания на валлийском языке (перевод с английского на валлийский — редчайший случай, который некоторые критики объясняют тем, что роман пришелся по нраву шахтерам Уэльса, не увидевшим большой разницы между своим положением и положением черных рабов). В Британии роман за двадцать лет был опубликован сорока издательствами и разошелся тиражом в полтора миллиона экземпляров. В Берлине появилась улица под названием Хижина дяди Тома, повсюду в Европе открывались под этим названием магазины и рестораны. О книге восторженно отзывались Жорж Санд, Альфред де Мюссе, Тургенев, Гейне, Маколей и др. Бичер-Стоу совершила по Европе триумфальную поездку. Когда она ехала на поезде из Лондона в Шотландию, тысячи людей ночь простаивали на маленьких полустанках, чтобы только увидеть проносящийся мимо поезд.

Но самым главным следствием успеха романа было его воздействие на американское общественное мнение. Люди, прочитавшие эту книгу, навсегда меняли свое отношение к рабству. Бичер-Стоу совершила переворот в массовом сознании: благодаря ее книге не только аболиционисты, но самые широкие слои общества прониклись пониманием того, что человек, даже чернокожий, и вещь — понятия несовместимые, что человек не может быть ничьей собственностью.

Переориентация общественного мнения в США способствовала победе Линкольна на президентских выборах. Сам Линкольн назвал Бичер-Стоу “маленькой женщиной, которая начала эту большую войну”. Солдаты линкольновской армии клали в свои рюкзаки вместе с провиантом “Хижину дяди Тома”. Столь сильного общественного резонанса не имело ни одно произведение американской литературы — ни до, ни после появления “Хижины”. Это обстоятельство дало повод последующей критике и литературоведческой науке назвать роман “тенденциозным”, “пропагандистским”.

Вскоре после того, как улеглись первые читательские восторги, эстетические достоинства “Хижины дяди Тома” стали подвергаться сомнению. Так, по свидетельству русского историка и социолога М.М.Ковалевского, посетившего США в 1882 г., за произведениями Бичер-Стоу в американской критике прочно укрепилась репутация “сентиментальных и выдуманных”⁶. В.Л.Паррингтон, который открыто и сознательно исключил эстетический критерий из своего исследования американской литературы, счел,

однако, необходимым сурово упрекнуть Бичер-Стоу в художественной несостоятельности: “Она так и не постигла тайн художественного мастерства... Несмотря на богатую одаренность писательницы, ее литературные труды постигла участь, уготованная творчеству тех, кто забывает, что после того, как улягутся страсти, сохранится в веках лишь нетленная красота”⁷. Через двадцать лет после приговора Паррингтона опять возникла необходимость доказывать, что “Хижина дяди Тома” — слабое произведение. На сей раз эту миссию взял на себя в 1949 г. Джеймс Болдуин. Он назвал книгу Бичер-Стоу “очень плохим романом”⁸. Для него это был своего рода эталон “романа протеста для всех” — антихудожественного “прогрессивного” творения, зовущего на борьбу с социальным злом, будь то рабовладельческая система, капиталистический гнет, угроза фашизма, неокOLONиализма, империализма, тоталитаризма, милитаризма и т.д. За “Хижину дяди Тома” вступился Ленгстон Хьюз. Он отметил такие ее достоинства, как “увлекательный сюжет”, “волнующие подробности”, “меткие характеристики”, “юмор”. По мнению Хьюза, “любовь, теплота и человечность, которыми пронизана эта книга, делают ее вот уже целое столетие близкой людям от Бомбея до Бостона”⁹.

Споры о романе Бичер-Стоу не утихают по сей день. В дискуссии выступают представители новых направлений в литературоведении. Так, исследовательницы феминистской ориентации усматривают в недооценке эстетических достоинств книги одно из проявлений “мужского гегемонизма” в американской культуре. Специалисты по этнической проблематике ведут полемику по поводу того, как изображены в романе чернокожие персонажи: в них видят то объект чрезмерной идеализации, то квинтэссенцию расистских предрассудков, то ходульные фигуры, предназначенные для выжимания слез из глаз читателей, то глубоко правдивые, запоминающиеся, мастерски очерченные образы, которых до Бичер-Стоу американская литература не знала. Попытку примирить различные точки зрения на роман предпринял Д.С.Рейнольдс в книге “В глубинах американского Ренессанса” (1988): “Те, кто называет “Хижину дяди Тома” бледным сентиментальным романом, высказывают лишь малую частицу истины; те, кто за сентиментальностью способен увидеть постановку важнейших проблем культуры и политического радикализма, замечают другое измерение, но все же оставляют многие существенные аспекты романа открытыми для дискуссии. В нем с огромной эмоциональной силой запечатлены метафизические и социальные противоречия предвоенной Америки. Здесь драматизируется конфликт между сомнением и верой, между бунтом и смирением, между разрушительными тенденциями и тягой к стабильности — кон-

фликт, который десятилетиями определял сущность американского социального реформаторства”¹⁰.

Нельзя не признать, что роман Бичер-Стоу оказался “крепким орешком” для литературоведения. Привычное противопоставление публицистичности и художественности, злободневности и “нетленной красоты” в отношении этой книги явно не срабатывает. Легко объяснить, почему Марко Вовчок с ее антикрепостническими сочинениями была забыта вскоре после оглашения манифеста. Не приходится теряться в догадках, почему “Записки охотника” (опубликованные, кстати, в том же году, что и “Хижина дяди Тома”) продолжают завораживать читателей, несмотря на то, что их антикрепостнический пафос утратил свою актуальность. Но на чем держится притягательная сила “Хижины дяди Тома”, если ее злободневность отошла в прошлое, а эстетические достоинства выглядят проблематичными?

Ответ состоит в том, что, во-первых, проблематика романа отнюдь не ограничивается аболиционистской злобой дня, а затрагивает некоторые “вечные вопросы” человеческого бытия, поскольку истоки творческого вдохновения Бичер-Стоу были связаны с нравственным, религиозным осмыслением проблемы рабства. Во-вторых, мнение о художественной неполноценности романа — это не более чем легенда, которую давно пытаются опровергнуть некоторые американские исследователи, хотя делают они это недостаточно смело и решительно, будучи загипнотизированы авторитетом “общего мнения”¹¹.

Проблема свободы и рабства рассмотрена Бичер-Стоу на всех уровнях: политическом, экономическом, нравственном, философском и религиозном. Благодаря этому роман нашел отклик во всем мире и не канул в Лету подобно большинству аболиционистских произведений после отмены рабства в США. Для читателя XX в. плантация Легри — это прообраз Освенцима и Беломорканала, надсмотрщики Самбо и Квимбо — предтечи капо и лагерных надзирателей. В романе о них говорится следующее: “Хозяин выдрессировал их не хуже своих бульдогов, и они, пожалуй, не уступали им в свирепости. Подобно многим повелителям, о которых говорится в истории, Легри властвовал над своими рабами, сея между ними раздор. Самбо и Квимбо яростно ненавидели друг друга, все остальные невольники ненавидели их, и, пользуясь этим, хозяин мог быть уверенным, что в доносчиках у него недостатка не будет”¹². Джеймс Болдуин имел все основания написать в своей книге “В следующий раз — пожар”: “Белые до сих пор продолжают изумляться холокосту в Германии. Они не знали, что могут повести себя подобным образом. Я очень сомневаюсь, что точно так же были изумлены черные”¹³.

В “Хижине дяди Тома” один из героев романа, Огюстен Сен-Клер, с предельной легкостью и точностью показывает логику, на которой основано действие механизма принуждения: “Негр Квэши — существо невежественное и беспомощное, а я образован и в руках у меня власть, следовательно, ничто не мешает мне обирать его до нитки и уделять ему лишь то, что я найду нужным. Негр Квэши делает за меня всю тяжелую, грязную работу. Сам я не люблю трудиться, поэтому пусть за меня трудится Квэши” (12; с. 239). Это рассуждение заставляет вспомнить высказывание Маргарет Фуллер: “Свободный американец часто использует свою свободу, подобно древнему римлянину, только для того, чтобы потворствовать своим аппетитам и своей лени, ввергая в пучину бедствий своих ближних”¹⁴.

С древним римлянином Бичер-Стоу сравнивает брата Огюстена Сен-Клера — Альфреда (сам Огюстен в ее изображении — антипод римлянина, эллин). Кодекс чести Альфреда покоится на “праве сильного”, унаследованном западным миром от античной цивилизации. Альфред — безукоризненный джентльмен в отношениях с равными себе и беспощадный деспот по отношению к тем, кого считает низшими. “Он считает, что высокая цивилизация не может развиваться без порабощения масс, открытого или скрытого. Должен существовать низший класс, занятый физическим трудом и ограниченный удовлетворением простейших потребностей, и высший класс, приобретающий досуг и средства для развития своего интеллекта и способностей” (12; с. 247). Для Бичер-Стоу, таким образом, рабство — это не изолированное аномальное явление, а одна из форм, пусть грубейшая, общего порядка вещей, царящего в мире. Такой взгляд на предмет позволяет ей связать проблему рабства с вопросом о сущности человеческой природы.

Унаследовав от кальвинизма представление о “первородном грехе”, лежащем в основе человеческой природы и определяющем ее неискоренимую порочность, Бичер-Стоу пишет о рабстве с особым ужасом и отвращением, поскольку оно дает возможность разгуляться самым отвратительным качествам, которые человек вынужден сдерживать, когда его власть над другими так или иначе ограничена. Описывая душевные муки Тома, выставленного на продажу, она обращается к читателю с предложением поставить себя на место невольника: “Если б вам, уважаемый сэр, пришлось вместе с Томом выбирать себе полновластного господина, вы бы убедились, как трудно найти в людской массе такого человека, которому можно было бы безбоязненно доверить свою судьбу. Том видел перед собой... множество представителей той братии, для которой ближний все равно что щепка: понадобится — бросай ее в огонь, не понадобится — оставляй в корзи-

не" (12; с. 354–355). Бичер-Стоу вступает в спор с оправдывающими рабство экономистами, черпая аргументы из арсенала кальвинистских доктрин: "Говорят, что *заинтересованность* хозяина в сохранении жизни раба является достаточной гарантией для последнего. Но человек, одержимый сумасшествием своеволия, способен сознательно продать дьяволу собственную душу, лишь бы достичь желаемого; пощадит ли он тело ближнего своего?"¹⁵.

Мысль о "сумасшествии своеволия" реализуется в романе в картине расправы плантатора Легри с дядей Томом. Легри долго сдерживал ненависть к Тому, поскольку тот был ценным работником, стоившим немалых денег. Однако в конце концов "сумасшествие своеволия", распаленная жажда неограниченной власти берут верх над соображениями экономической выгоды. В этой линии романа содержится полемика с идеологами английского Просвещения, в особенности с Иеремией Бентамом и его "моральной арифметикой". Бентам, в соответствии с идеями просветительского рационализма, доказывал, что поведение человека определяется соображениями выгоды, поэтому достаточно сделать эгоизм "разумным", чтобы усовершенствовать человеческую природу и общество. Бичер-Стоу, принадлежащая романтической эпохе, уверена в противоположном: эгоизм невозможно сделать разумным, потому что он иррационален по самой своей природе. Уверенность в том, что иррациональная стихия в человеческой природе сильнее и древнее рационального начала, сближает взгляды Бичер-Стоу с воззрениями на человеческую природу Достоевского (Толстой совсем не случайно сопоставил "Хижину дяди Тома" с "Записками из Мертвого дома" — в обоих произведениях состояние неволи провоцирует разгул самых низменных страстей и инстинктов в человеческой природе).

Поразительная социальная действенность и долгая жизнь романа Бичер-Стоу были бы невозможны, если бы он не обладал действенностью эстетической. Сама писательница, приступая к работе, ощущала себя отнюдь не сочинителем памфлета, а прежде всего художником. В письме своему издателю от 9 марта 1851 г. она утверждала: "Мое призвание — это всего лишь призвание *живописца*, и я намереваюсь изобразить свой предмет — Рабство — графическими средствами с как можно большим жизнеподобием, ибо я имела возможность хорошо изучить его виды и варианты, а также характеры чернокожих. С *картинами* не поспоришь, они действуют на всякого"¹⁶.

Легенда о художественной несостоятельности "Хижины дяди Тома" возникла из-за того, что критика забыла в данном случае главную литературоведческую "клятву Гиппократа": судить каждого художника по законам, им самим над собою признаваемым. "Хижина дяди Тома" — романтическое произведение. Она вышла

в свет в разгар “романтического бума” в американской литературе, когда романтические шедевры (“Алая буква”, “Моби Дик”, “Листья травы”) следовали один за другим. Однако по изобразительной манере книга Бичер-Стоу принадлежит к традиции раннего романтизма и развивает в литературе США линию Купера, которой следовали также южане Кеннеди и Симмс.

Одним из первых критиков, обвинивших Бичер-Стоу в разного рода эстетических прегрешениях, был Х.Х.Бойесен, страстный почитатель Тургенева, пропагандировавший его творчество и стремившийся утвердить в американской литературе метод реализма. Его нападки на “Хижину дяди Тома” очень напоминают шквал обвинений, которые некоторое время спустя обрушил на Купера Марк Твен. Купера спасло то, что его принадлежность к романтизму была абсолютно бесспорной и инвективы Твена были восприняты должным образом: как счет, предъявленный новым литературным направлением старому. С Бичер-Стоу дело обстояло сложнее. Ее труднее было воспринять как раннего романтика, во-первых, потому, что она выступила со своим романом совсем в иную, чем Купер, эпоху; во-вторых, потому, что она посвятила свою книгу самой животрепещущей современности; в-третьих, потому, что против нее в данном случае обернулось ее сильнейшее достоинство: мастерство бытописателя, которое обычно ассоциируется с реализмом, хотя, в действительности, не чуждо многим романтикам (достаточно указать на Ирвинга и южан). В результате к “Хижине дяди Тома” стали предъявляться требования, обращаемые к реалистическим произведениям. Ключ (критерии реализма) никак не подходил к замку (романтическому произведению).

Автора упрекали в ходульности, выпренности, неправдоподобии главных героев романа, противопоставляя им героев второго ряда, которых, напротив, хвалили за яркую колоритность и жизненную убедительность. Но не очевидно, разве, что главные герои (Том, Джордж, Элиза, Ева, Лейри) обрисованы в соответствии с романтическими канонами, тогда как персонажи второго ряда (тетушки Хлоя, Дина, Топси, мисс Офелия, Мари Сен-Клер) вполне отвечают требованиям жизнеподобия, предъявляемым в структуре романтического повествования именно второстепенным фигурам, которые своей бытовой узнаваемостью призваны оттенить и придать иллюзию правдоподобия героям главным, чья основная функция — не соответствие реальности, а выражение (часто аллегорическое) комплекса авторских идей? Если подходить к “галерее образов” в “Хижине дяди Тома” с таким критерием, то следует признать ее безупречной. Дядя Том — благородный романтический герой, “черный Христос”. Как художественный образ он ни в чем не уступает куперовскому Натти Бампо.

Легри — великолепный образец романтического злодея (недаром он перекочевал в негритянский фольклор). Касси — чернокожая “дама с камелиями”. Маленькая Ева — типично романтическое воплощение идеи детской невинности.

С другой стороны, почти каждый из персонажей второго ряда — шедевр выразительности, точно подмеченной характеристики, узнаваемости и запоминаемости. Хлоя, Дина, Топси, мисс Офелия, жена Сен-Клера — все бесподобны. Фолкнер, без сомнения, испытал влияние Бичер-Стоу при создании таких своих героев, как Дилси или миссис Компсон (последняя унаследовала у Мари Сен-Клер даже такую деталь, как частые приступы мигрени).

С поразительно тонким психологизмом, с чисто женской проницаемостью выписаны отношения Топси и мисс Офелии, двух одиноких существ, вначале враждебных, а затем изливающих друг на друга все запасы нерастраченной любви. Бичер-Стоу, мать семерых детей, одного из которых она потеряла во время эпидемии холеры, прекрасно понимала детскую психологию и, может быть, отчасти поэтому ей так удалась Топси.

Что касается умения строить сюжет, то здесь Бичер-Стоу проявила себя великолепным мастером. Каждую неделю она отправляла в газету очередной фрагмент романа с обязательным “продолжение следует”. Она умело использовала “метод Шехерезады” и прочно приковала к публикации читательское внимание. Чередование комических, трагических, драматических и нейтральных в эмоциональном плане эпизодов выполнено в оптимальной последовательности. Ей удалось, кроме того, объединить две невозможные, казалось бы, вещи: трагический финал и “хэппи энд”. Дядя Том гибнет, но остальные герои благополучно женятся, выходят замуж, получают свободу, находят потерянных родственников и осуществляют благородные замыслы.

Отдельные сцены романа написаны блистательно. В первую очередь, это, конечно, бегство Лиззи с младенцем через Огайо во время ледохода. В одной из работ изображение этого бегства названо “иконой американской культуры”¹⁷. Более высокую похвалу трудно придумать.

Не менее выразительна в своем драматизме глава “Победа”, где драматизм проистекает не из захватывающего развития действия, а из напряженной коллизии, в которой выявляются глубокие психологические мотивировки действий и поступков героев. Глава посвящена духовному поединку дяди Тома с Легри. В ней явлен классический образец ново-английского спиритуализма, вдохновлявшего в равной мере Джонатана Эдвардса, Теодора Паркера, Эмили Дикинсон. Бичер-Стоу органично вписывается в эту традицию.

Она начинает главу с гамлетовского вопроса: “Не правда ли, многим из нас, изнуренным жизненными невзгодами, казалось в иные минуты, что легче было бы умереть, чем жить?” Такой вопрос встает перед дядей Томом, попавшим на плантацию Легри. Измученный голодом и побоями, потерявший надежду на избавление, он падает духом и погружается в мрачное уныние. Даже чтение Библии, которая когда-то поддерживала его мужество, больше не помогает ему. Легри соблазняет его дьявольским искушением: согласиться стать надсмотрщиком, нещадно бить всех, кого велит хозяин, и получать за это щедрое вознаграждение — еду и выпивку с господского стола. В момент крайнего отчаяния дяде Тому является видение Христа в терновом венце. Он слышит сострадательный ободряющий голос, полный братского участия: “Тот, кто все преодолет, воссядет на Небесном престоле рядом со Мной”. В душе Тома происходит переворот. Он испытывает состояние внутреннего освобождения, к нему возвращаются мужество и человеческое достоинство. Он начинает жить по закону христианской морали: если тебе плохо, найди того, кому еще хуже, и помоги ему.

Легри, взбешенный пением Тома, исходящим от него ощущением духовной свободы, принимается бить своего невольника, однако чувствует, что удары хлыста не достигают цели, как раньше. Том стоял, не оказывая сопротивления, но хлеставший его бич, рана тело, не достигал его сердца, и Легри видел, что его власть над этой его “законной” собственностью утрачена. В главе “Победа” очевиден религиозный фундамент авторской концепции романа, при издании в советское время подвергнувшегося значительным искажениям ввиду сильного сокращения текста, из которого изымалось все, что имело то или иное отношение к религии. И название главы — “Победа” — акцентирует именно этот нравственный, религиозный смысл, вложенный в книгу автором, провозгласившим победу несокрушимого духа над немошной плотью, внутренней свободы над внешним рабством, Добра над Злом, Бога над дьяволом, дяди Тома над Легри.

После своего духовного воскрешения дядя Том начинает словом и делом исполнять миссию христианского подвижника. Том сочувствует несчастным и пытается хоть как-нибудь облегчить их страдания. Молчаливый, полный терпения, непонятный для окружающих человек, он не требует помощи для себя, всегда довольствуясь малым, и этим малым делится с теми, кто нуждается больше него: в холодные ночи уступает свое рваное одеяло какой-нибудь больной женщине, на работе в поле подкладывает слабым хлопок в корзины, не страшась наказания из-за недовеса у него самого. Какая сила заставляет Тома предпочесть эту жизнь, полную страданий, вольготному существованию надсмотрщиков

Самбо и Квимбо, не утруждающих себя работой и бражничающих с хозяином? Ответ Бичер-Стоу ясен: религиозное сознание, пример Христа. Сам постигнув высшую христианскую истину, дядя Том старается просветить души своих товарищей по несчастью светом Евангелия, ведет с ними беседы о Христе. Это определяет мотивы важнейших поступков Тома. Почему он, благословив Касси на побег, сам отказывается бежать вместе с ней? Такое решение Том объясняет своим религиозным обращением: было время, когда он бежал бы, но Бог поставил его на служение несчастным, и он остается с ними и будет нести свой крест до конца. Том отказывается от попытки обрести свободу не потому, что она не дорога ему, или потому, что христианская религия требует от него смирения и покорности. Он остается до конца верен своему долгу и не только советует Касси бежать, но и отказывается выдать ее под ударами кнута и спасает ее жизнь и свободу ценой собственной гибели, благодаря чему его образ обретает в известной мере мученический и даже героический ореол. Сцена видения Христа завершается пророчеством, проясняющим авторскую концепцию романа: обращаясь к Тому, Иисус говорил, что праведный воссядет с ним на его престоле. Определяя праведного, Бичер-Стоу употребляет слово *overcome*, которое означает не "претерпеть" и не "победить" (как это передается в старых и новых переводах романа), а "преодолеть". Писательница, никогда не следовавшая флоберовской традиции долгих и мучительных поисков "единственно верного слова" ("*le mot juste*"), в данном случае такое слово интуитивно нашла (подобные "удачи" — еще одна причина призадуматься тем, кто утверждает, что она плохой художник). С ее точки зрения, быть рядом с Христом достоин не тот, кто лишь покорно и безропотно переносит удары судьбы, и не тот, кто рвется к победе любой ценой (победы могут одерживать как силы праведные, так и неправедные), а тот, кто страдания и невзгоды превозмогает, пересиливает, преодолевает.

Эта мысль имеет прямое отношение к позиции Бичер-Стоу в вопросе о рабстве и путях его уничтожения. Она, разумеется, не призывала "терпеть" его и не для этого писала свою книгу, но она не желала победы над рабством с помощью насилия. Ей хотелось, чтобы конфликт был разрешен мирным путем. Здесь она была близка к Торо с его идеей гражданского неповиновения. В принципе ее надежда на ненасильственный исход противостояния между сторонниками и противниками рабовладения была не столь уж утопичной. В двадцатом столетии силу ненасилия продемонстрировал черный священник Мартин Лютер Кинг. А гимном борцов за гражданские права стала знаменитая песня со словом-паролем, как будто взятым из "Хижины дяди Тома": "Мы преодолеем" ("*We shall overcome*").

С большим искусством Бичер-Стоу использует закон художественного контраста. Она начала свой роман с патриархальной идиллии: слуги обожают хозяев, хозяева любят слуг, вокруг прекрасные, добрые, замечательные люди. Одни только куры, бегающие по двору, иногда, бывает, чувствуют себя несчастными, когда к ним приближается повариха, тетушка Хлоя. И в дальнейшем, описывая, например, жизнь в доме Сен-Клера, Бичер-Стоу не жалеет розовых тонов. Тем сильнее, по закону психологического контраста, действуют на читателя эпизоды насилия и несправедливостей, чинимых по отношению к рабам. Этот прием, используемый Бичер-Стоу, видимо, интуитивно, можно нередко встретить у Достоевского, который пользовался им вполне сознательно. Один из ярких примеров — разговор подпольного человека с Лизой, которую он пытается заставить устыдиться своего ремесла. Никакие мрачные изображения ее неизбежного будущего, которые он перед ней разворачивает, не трогают ее. И только когда он начинает рисовать перед ней картину семейного счастья, ревнивой любви к дочери отца, готового сдувать пылинки с ее платья, — только тут Лиза начинает рыдать. Ее потрясает контраст того прекрасного, что могло бы у нее быть и должно было бы быть, с тем жалким и унижительным, что есть в действительности. При чтении “Хижины дяди Тома” Толстой не скрывал слез. Рыдала вся Россия, Европа и, конечно, сама Америка.

Не только требования художественного контраста, но объективность заставляла Бичер-Стоу изображать хороших и добрых плантаторов. Она была далека от мысли, что все рабовладельцы — изверги рода человеческого (такого рода перехлестами часто грешила аболиционистская публицистика, ставившая во главу угла пропагандистские задачи). Бичер-Стоу считала, что и Север далеко не безгрешен, ибо охотно пользуется плодами южного рабства. В частности, она осуждала примирительную позицию церкви, не желавшей поднимать голос в защиту невольников. В предисловии к роману “Дред” Бичер-Стоу писала: “Одна из моих целей состоит в том, чтобы показать деградацию христианства, к которой приводит рабство; деградацию, которая постепенно принизила нравственный уровень церкви как на Севере, так и на Юге и способствовала распространению безверия больше, чем все труды энциклопедистов, вместе взятые”¹⁸. Бичер-Стоу недаром называли “крестоносцем в кринолине”. Когда надо было обличить зло, она не щадила никаких святынь, не отступала ни перед какими авторитетами.

Современные, да и не только современные читатели нередко упрекают Бичер-Стоу в мелодраматизме, сентиментальности, слезливости. Эти недостатки ей, действительно, свойственны. Однако нельзя забывать, что подобного рода упреки можно было бы

предъявить не только Бичер-Стоу, но и, например, Диккенсу или Гюго. Это не только ее индивидуальные недостатки, но и особенности, порожденные читательскими вкусами эпохи.

После "Хижина дяди Тома" Бичер-Стоу продолжала разрабатывать антирабовладельческую тему. В 1853 г. она опубликовала документально-публицистическое исследование "Ключ к "Хижине дяди Тома" (*A Key to Uncle's Tom Cabin*), где привела множество фактов, подтверждающих правдивость ее романа, поставленную под сомнение идеологами-южанами.

Небывалый успех, выпавший на долю "Хижина дяди Тома", заставил писателей Юга сплотиться для яростного контрнаступления. За три года после выхода в свет книги Бичер-Стоу на Юге появилось более дюжины направленных против нее романов ("Жизнь на Юге, или Хижина дяди Тома как она есть" У.Л.Г.Смита, "Хижина и гостиная" Дж.Торнтон Рэндольфа, "Дядя Робин в своей хижине в Виргинии и бесприютный дядя Том в Бостоне" С.У.Пейджа и т.д.). Все это были произведения-однодневки, выполнявшие чисто идеологические задачи и не имевшие никакого художественного содержания. В своей пропагандистской заданности они не только не уступали большинству аболиционистских произведений, но и превосходили их, поскольку служили делу несправедному и исторически обреченному.

В двадцатом столетии критическому обстрелу роман Бичер-Стоу подвергли афро-американские писатели. Они превратили имя дяди Тома в оскорбительную кличку: этот герой воспринимается ими как символ рабского долготерпения, рабского смирения, рабского всепрощения. Вполне естественно, что современный афро-американец, с его развитым чувством собственного достоинства, не может принять представления о себе как о безгласной жертве, объекте снисходительного, хотя и вполне искреннего сострадания. Такое сострадание его корбит, каким бы человечным оно ни выглядело. Начиная с Ричарда Райта, опубликовавшего в 1938 г. сборник рассказов с характерным заглавием "Дети дяди Тома", чернокожие писатели часто стремятся к созданию образов, внутренне полемичных по отношению к герою романа Бичер-Стоу.

Однако, если подходить к этому образу, учитывая время его появления, надо признать, что в ходе борьбы за отмену рабства он сыграл огромную роль. Бичер-Стоу видела свою задачу в том, чтобы привлечь на сторону противников рабства большинство, сделать их лозунги достоянием масс, а не одних только узких кружков, объединяющих несколько десятков передовых людей. Нужна была известная смелость для того, чтобы негру, который южными плантаторами (да и не только ими) не признавался за



ДОМ ГАРРИЕТ БИЧЕР-СТОУ ВО ФЛОРИДЕ

Рисунок Г.Бичер-Стоу.

человека, придать ореол святости, окружавший высшее божество христианской религии.

В романе “Дред, или Повесть о проклятом болоте” (*Dred: a Tale of the Great Dismal Swamp*, 1856) Бичер-Стоу изобразила героя, как бы “альтернативного” дяде Тому. Дред преисполнен духа борьбы и отмщения. Однако, поскольку самой писательнице этот дух был гораздо более чужд, чем христианский способ сопротивления, воплощенный в Томе, ни Дред, ни весь роман в целом не повторили успеха “Хижины”.

Тем не менее “Дред” отразил напряжение, нараставшее в американском обществе по мере того, как антагонизм между сторонниками и противниками рабства становился все жестче, а надежд на мирное урегулирование конфликта оставалось все меньше. Участвовавшие волнения среди рабов и вспышки насилия по отношению к ним и к выступавшим в их защиту аболиционистам все более накаляли общественную атмосферу. Страницы “Дреда” проникнуты ощущением приближающейся грозы.

Этот роман также вырос из религиозного сознания автора, как и “Хижина дяди Тома”. Однако в его главном герое воплощен дух не Нового, а Ветхого завета: Дредом владеет идея возмездия, он чувствует в себе призвание стать орудием божьего гнева. После Гражданской войны Бичер-Стоу писала о ней как о каре господней, постигшей Америку в наказание за грехи, как об огненной купели, в которой нация должна была очиститься от запятнавших ее пороков.

Дред — вымышленный персонаж, но в “отцы” ему Бичер-Стоу выбрала реально существовавшего человека, вошедшего в историю антирабовладельческого движения (он был повешен властями Южной Каролины за “подстрекательство” рабов к бунту). Бичер-Стоу опиралась в своей книге на действительные факты, используя, в частности, материалы расследования, проводившегося в связи с восстанием Ната Тернера (в качестве приложения к роману она опубликовала его “Признания”).

Дред, подобно Нату Тернеру, искал и находил “знамения свыше”, подтверждавшие правильность избранного им пути. Аргументы в пользу восстания он черпал из яростных обличительных речей ветхозаветных пророков. Бичер-Стоу не только сочувствовала своему герою, но и всячески идеализировала его. Под ее пером вырастал образ чернокожего Геркулеса, принадлежавшего к “одному из самых замечательных африканских племен, члены которого славились недюжинным умом, прекрасным сложением, упрямой гордостью и природной энергией” (18; р. 273). Однако подобные характеристики оставались как бы любованием издалека. Между автором и героем существовала дистанция, которой Бичер-Стоу не смогла преодолеть. Она не стала доводить сюжет-

ную линию Дреда до логического завершения. Дред погибает, так и не успев начать тщательно готовившегося им восстания.

Бичер-Стоу продолжила в "Дреде" полемику с официальной позицией, занятой по отношению к рабству американской церковью. По сравнению с "Хижина дяди Тома", эта полемика стала намного более резкой. Политика невмешательства, проводившаяся церковью на Севере, вызывала у Бичер-Стоу осуждение, а прямое оправдание и защита рабства церковными иерархами Юга заставили ее подвергнуть сомнению некоторые существенные догматы кальвинизма, в лоне которого она была воспитана.

К числу самых убедительных в романе принадлежат сцены и образы, с нескрываемым сарказмом рисуя лицемерие и жестокость священнослужителей и нестигаемых ортодоксов кальвинизма, способных в перерыве между проповедями вести разговоры о покупке и продаже рабов. Об одном из них Бичер-Стоу пишет: "Мистер Джекил, как он ни был груб, вышел из рук создавшей его природы не более жестокосердным и черствым, чем многие другие; однако его рассудок, погруженный в течение долгих лет в пучины закона и теологии, постепенно окаменел в столь твердых понятиях о наибольшем общем благе, что сделался совершенно невосприимчив к чувствам отдельных представителей рода человеческого... Какие мысли о преходящих страданиях и потерях могут поколебать твердость теолога, который привык к созерцанию и холодному интеллектуальному исследованию проблемы вечной гибели поколений, который чтит Бога, создавшего мириады существ только для того, чтобы они славили Его в вечных муках?" (18; р. 222). Джоан Хедрик, автор биографии Бичер-Стоу, опубликованной в 1994 г. и удостоенной Пулитцеровской премии, замечает по этому поводу: "Подобно политикам в Вашингтоне и теологам в Андовере, м-р Джекил небрежно отправляет людские массы в рабство на земле и в ад. Что в особенности возмущало Стоу — это хладнокровие, с которым вершилось столь "беспристрастное благоволение"¹⁹.

"Дред" не оправдал надежд, возлагавшихся на него писательницей, которая мечтала внести новую лепту в дело освобождения рабов, если не повторив успех своего предыдущего романа, то хотя бы приблизившись к нему. Явного провала не было, но не было и настоящей удачи. Публикация "Дреда", несмотря на громкое имя автора, не вышла за рамки рядового события в литературной жизни. Бичер-Стоу поняла, что более не может добавить ничего к тому, что уже было сказано ею о рабстве, и перестала обращаться к этой теме в художественном творчестве, оставив ее лишь для публицистических выступлений.

Бичер-Стоу вернулась к своей первоначальной теме: описанию нравов Новой Англии. Этому посвящены такие ее произведения,

как "Сватовство священника" (1859), "Жемчужина с островов Опп" (*The Pearl of Orr's Islands*, 1862), "Олдтаунские старожилы" (1869), "Олдтаунские рассказы Сэма Лоусона у камина" (*Sam Lawson's Oldtown Fireside Stories*, 1872), "Жители Поганука" (*Poganuc People*, 1878) и другие, которые способствовали становлению прозы "местного колорита" в американской литературе.

Романы о Новой Англии колониального периода были важной вехой в творчестве Бичер-Стоу. Она придавала им огромное значение, так как считала, что воссоздает эпоху, когда был заложен фундамент будущего величия Америки. В Новой Англии, как она писала, проросло "семя", определившее судьбу нации. Характерной и никем более не повторявшейся особенностью ее ново-английских романов было то, что в них органично сочетались такие, казалось бы, несочетаемые элементы, как бытописание и богословие. Это объяснялось тем, что в изображаемой Бичер-Стоу среде теологические споры составляли неотъемлемую часть повседневной жизни. Одна из начальных глав "Сватовства священника" (*The Minister's Wooing*, 1859) получила примечательное название: "Богословское чаепитие". В ней описана беседа собравшихся на чай жителей небольшого портового городка Ньюпорта. Начавшись с пересудов о последних местных происшествиях, разговор незаметно переходит к рассуждениям на такие темы, как возможность или невозможность преодоления первородного греха свободной волей человека, допустимость или недопустимость толкования посланий апостола Павла в арминианском духе и т.п.

Бичер-Стоу разделяла мнение своего отца, известного проповедника Лаймана Бичера, считавшего, что не было другого такого места на земле, как Новая Англия, где духовная жизнь составляла бы для людей вторую реальность, едва ли не более важную, чем первая, а реальные события рассматривались бы постоянно под знаком вечности. Писательница откровенно восхищается своими героями — стойкими, преданными вере людьми. Этому не мешает то, что объект их веры — ортодоксальный кальвинизм — вызывает у Бичер-Стоу скорее отрицательную, чем положительную оценку. Вера сама по себе представляет в ее глазах такую неоспоримую ценность, возвышающую и облагораживающую человека, что особенности истолкования доктрины в ново-английском пуританстве кажутся ей частностями (пусть даже и досадными), которые как бы отступают на второй план.

Среди героев "Сватовства священника" действуют, наряду с вымышленными персонажами, исторические лица. Бичер-Стоу воздает щедрую дань признательности таким пуританским мыслителям, как Джонатан Эдвардс и Сэмюэль Хопкинс. Последнего она изображает с особой теплотой и симпатией. Хопкинс, который в чисто житейском смысле производил порой впечатление

человека не от мира сего, превращался в грозного обличителя, когда выходил на церковную кафедру и требовал от сограждан не только словом, но и делом доказывать свою веру в Бога. Бичер-Стоу включает в текст романа его огненную проповедь, направленную против работорговли. В ней Хопкинс предъявляет суровое обвинение “лучшим семействам” Ньюпорта: богатство, которым они так гордятся, нажито ценой страданий и слез чернокожих рабов, и если этой “кровавой коммерции” не будет положен конец, — горе им и горе Америке! (В романе после этой проповеди несколько “лучших семейств” незамедлительно покинули приход доктора Хопкинса, направив свою финансовую поддержку другим, более гибко мыслящим священнослужителям.)

Чарльз Фостер, посвятивший глубокое исследование пуританскому наследию в творчестве Бичер-Стоу, утверждал, что ее отношение к кальвинизму было двойственным: в нем с одинаковой силой звучали и “да”, и “нет”²⁰. С этим мнением нельзя не согласиться. В “Сватовстве священника”, наряду с явной идеализацией пуританского прошлого, отвечавшей его романтическому восприятию, Бичер-Стоу продолжила критику ряда кальвинистских доктрин, начатую еще в романе “Дред”.

Неожиданная смерть сына, студента Дартмутского колледжа, утонувшего в реке во время купания, повергла Бичер-Стоу в глубокое горе, на время парализовавшее ее творческую активность. Она заставила писательницу задуматься о сущности кальвинистского догмата о предопределении, обрекавшего человека на тяжкие сомнения относительно своего спасения в будущей жизни и усугублявшего страдания от потери близких тревогой за их судьбу в мире ином. Бичер-Стоу восстала против этого догмата. Его опровержению посвящено несколько наиболее впечатляющих глав романа.

Форрест Уилсон утверждал в своей книге о Бичер-Стоу, что роман “Сватовство священника” произвел “почти такую же революцию” (16; р. 452) в умах американцев, как и “Хижина дяди Тома”: в одном из этих произведений Бичер-Стоу сокрушила систему социального принуждения, в другом — религиозного. Несмотря на содержащееся в этих словах преувеличение (две эти книги несопоставимы по вызванному ими общественному резонансу), нельзя не признать, что писательница в немалой степени способствовала процессу угасания кальвинизма в Америке, осудив наиболее антигуманные из его доктрин. При этом она постаралась, в отличие от просветителей, которые выступали против кальвинизма задолго до нее, не только не подорвать, но всячески укрепить основы религиозного мирозерцания. Бичер-Стоу подвергла в своем романе уничтожающей критике житейскую философию начавшего распространяться в те годы примитивного “ма-

териализма", лозунг которого она сформулировала кратко: "ешьте и пейте, потому что завтра все мы умрем". Встав на защиту "романтического" отношения к жизни, Бичер-Стоу доказывала, что романтические произведения создаются не писателями, что главный их творец — Бог, ибо именно он вложил в человека совесть, способность к бескорыстной любви, стремление к идеалам, существование которых не поддается никакому рациональному объяснению и даже может быть признано вредным, с точки зрения интересов чисто физического существования и материального благоденствия.

В нескольких других произведениях, посвященных теме Новой Англии, Бичер-Стоу продолжила воссоздание ее быта и жизненного уклада на рубеже восемнадцатого и девятнадцатого столетий. Как и "Сватовство священника", эти книги не были простыми экскурсами в историю. Бичер-Стоу стремилась отыскать в прошлом истоки тех явлений, которые волновали ее в настоящем, чтобы понять, что ожидает Америку в будущем. Так, в "Олдтаунских старожилах" (*Oldtown Folks*, 1869), написанных в разгар послевоенной Реконструкции и в начале "позолоченного века", Бичер-Стоу направила свой критический пафос против того, что еще совсем недавно вызывало у нее восхищение: против трудовой этики протестантства, на основе которой выросла экономика Севера, чье успешное развитие позволило ему одержать победу над Югом с его устаревшими формами хозяйствования.

Всего лишь десять лет назад в "Сватовстве священника" Бичер-Стоу восславила в лице одной из главных героинь хлопотливую ново-английскую домохозяйку, ни минуты не сидящую без дела, поддерживающую идеальный порядок в доме, никогда ничего не забывающую, не упускающую, не проливающую и не просыпающую. Теперь тот же самый образ она рисует в совершенно ином свете. Портрет мисс Асфиксии Смит трудно назвать привлекательным: "В ней ничего не осталось, кроме добротных, крепких, надежных костей и жестких, упругих, натянутых жил"²¹. Само ее имя — Асфиксия — означает "удушье". В ее доме царит поистине удушающая атмосфера. Когда на попечение к ней попадает девочка-сирота, которую она берет не то в воспитанницы, не то в батрачки, мисс Асфиксия первым делом срезает с ее головы прелестные кудри, чтобы забота о них не отвлекла ребенка от "дела". Она относится к девочке, как к какому-нибудь предмету домашней утвари — "метле, веретену или прялке". Бичер-Стоу сравнивает мисс Асфиксию с паровым катком, который без каких-либо эмоций давит и уничтожает все, что может оказаться на его пути. Впрочем, у нее есть брат Крэб Смит, еще более черствый и деловитый, рядом с которым она может показаться не лишенной доброты и милосердия.

По мнению Джоан Хедрик, Бичер-Стоу бросила здесь “пророческий взгляд” на идола, перед которым “склонилась и пала Новая Англия”. Имя этого идола — “эффективность”. Она породила в XX в. потогонную систему Тэйлора и индустриальное рабство, мало чем отличающееся от рабства на плантациях. Дети-сироты убегают от “приютивших” их Асфиксии и Крэба Смита, “как беглые рабы” (19; р. 343).

Полную противоположность Смитам являет собой Сэм Лоусон, пользующийся в Олдтауне репутацией отъявленного бездельника. Бичер-Стоу относится к нему более благосклонно, чем к Смитам, так как Сэму не чужды бескорыстие, добродушие, способность любоваться красотой природы, дар рассказчика. У Сэма золотые руки, но трудится он лишь тогда, когда работа вызывает у него интерес. Жители Олдтауна осуждают Сэма, не желая замечать его достоинств, и уважают мисс Асфиксию, глядя сквозь пальцы на ее недостатки. Бичер-Стоу придерживается иного мнения.

Сироты, убежавшие от Смитов, ищут пристанища, и их поиски писательница рисует, как поиски идеального дома. В конце концов, они обретают надежный кров и защиту. Роман завершается счастливым финалом.

Сюжетная линия “Олдтаунских старожилов” тривиальна и мелодраматична, однако этот недостаток с лихвой компенсируется емкостью содержания, умелым воссозданием характеров, обстановки и атмосферы происходящего, в обрисовке которых, как и в других произведениях этого периода, усиливаются, по сравнению с “Хижинкой дяди Тома” и другими книгами довоенного времени, реалистические черты. Бичер-стоу использует в “Олдтаунских старожилах” повествовательный прием, который получил впоследствии название “точки зрения”. Его разработку связывают обычно с именем Генри Джеймса, который дал ему теоретическое обоснование и применял его в своих произведениях виртуозно. Бичер-Стоу не принадлежала, в отличие от Джеймса, к числу писателей, для которых эстетические искания являются важной составной частью их творческих устремлений в целом. Тем более примечательно, что она интуитивно выбрала такую форму рассказа, которая позволила ей в максимальной степени подчеркнуть сильные стороны своей писательской индивидуальности.

Бичер-Стоу ввела в повествование героя, сознание которого служит как бы зеркалом, отражающим события, показанные через восприятие разных действующих лиц. Генри Джеймс обычно называл эту фигуру “незаинтересованным наблюдателем”. Задача Бичер-Стоу, как она выражена в предисловии, написанном от лица “наблюдателя”, состояла в том, чтобы дать как можно более объективную картину изображаемого: “Хотя здесь по очереди

берут слово кальвинист, арминнианец, член епископальной церкви, скептик и простой верующий, я всего лишь слушаю их и пытаюсь понять и правдиво изобразить внутренний мир каждого. Сам я только наблюдатель и рассказчик, который многое видит, во многом сомневается, о многом задается вопросами и верит от всего сердца лишь в очень немногое" (21; р. 884).

Особо пристальный интерес к "внутреннему миру каждого", ориентация прежде всего на сознание личности и убежденность в ценности каждой из точек зрения, определяемой индивидуальным сознанием, — эти черты свидетельствуют о том, что Бичер-Стоу была теснейшим образом связана с ново-английской художественной традицией, одним из виднейших представителей которой стал впоследствии Генри Джеймс. Этим объясняется, почему важнейший из его художественных принципов был невольно предвосхищен (пусть неумело и неосознанно) писательницей, столь далекой от него во многих отношениях.

Еще более неслучайным можно считать то обстоятельство, что творческая манера Бичер-Стоу, характерная для 70-х годов, оказалась довольно близка манере Уильяма Дина Хоуэллса. В этот период Бичер-Стоу создала несколько романов, описывавших нравы современного ей общества — преимущественно той его части, которая именовалась в Америке "средним классом": "Моя жена и я" (1871), "Нежная тирания" (1871), "Мы и наши соседи" (1875). Хоуэллс в эти годы писал о той же среде. Сходными были и проблемы, интересовавшие обоих авторов, хотя Бичер-Стоу, естественно, уделяла больше внимания таким вопросам, как семейная жизнь, воспитание детей, женская эмансипация и т.п.

Движение за женское равноправие значительно активизировалось в США после Гражданской войны. После освобождения рабов встал вопрос о наделении их политическими правами, и в первую очередь, правом голоса. Деятельницы женского движения, которые до войны вместе с аболиционистами боролись за отмену рабства, восприняли как вопиющую несправедливость решение американской Фемиды предоставить право голоса только чернокожим мужчинам, лишив его женщин, как черных, так и белых. Возникло общественное движение, вошедшее в историю под названием суфражизма.

Бичер-Стоу была лично знакома с очень многими деятельницами суфражизма и поддерживала их политические требования. "Да, я верю в необходимость избирательного права для женщин, — писала она. — Чем больше я об этом думаю, тем более абсурдной кажется мне система, где мужчины правят женщинами... Этот сговор Тома, Дика и Гарри, имеющий целью обнести нас тарелкой с пирожными, дабы мы не получили от них изжоги,

выглядит нелепо. Не давать нам права голоса под предлогом заботы о сохранении нашей женственности! А почему бы не попробовать? Мы станем бесполовыми существами? Хотела бы я посмотреть, какая сила может сделать из женщин что-нибудь другое, кроме женщин, а из мужчин что-нибудь другое, кроме мужчин" (19; р. 362).

Однако, солидаризируясь с политической программой суфражизма, Бичер-Стоу крайне настороженно относилась к радикализму некоторых его сторонниц в сфере морали. Провозглашенный ими лозунг "свободы любви" не только отталкивал ее, но и казался опасным. Она считала, что если простая американская домохозяйка проникнется этой идеей и начнет воплощать ее в жизнь, разложение общества будет в Америке неизбежным. Бичер-Стоу с иронией замечала, что право на "свободную любовь" отстаивают в рядах суфражисток такие наивные женщины, как "Сьюзен Энтони и другие честнейшие старые девы, которые знают о силе зла не больше, чем какая-нибудь дряхлая лошадь какого-нибудь деревенского священника" (19; р. 372).

В романе "Моя жена и я" (*My Wife and I*, 1871) Бичер-Стоу подвергла критике наиболее радикальные идеи "женского освободительного движения". Хотя она полностью разделяла недовольство суфражисток господствовавшим в обществе "двойным стандартом" в сфере морали, благодаря которому мужчинам прощалось многое из того, что не прощалось женщинам, выход виделся ей отнюдь не в завоевании женщинами равного с мужчинами "права" на нарушение нравственных норм. Героине, которая вела борьбу за подобное "право", писательница дала имя Одейша Дэйнджерос ("дерзкая и опасная"). Для Бичер-Стоу были равно неприемлемыми как "двойной стандарт", предусматривавший, по ее словам, "распущенность для мужчин и рабство для женщин", так и мираж "свободной любви", предоставлявший женщинам "распущенность вместо свободы" (19; р. 373).

В романе "Нежная тирания" (*Pink and White Tyranny*, 1871) Бичер-Стоу вновь вступила в полемику с суфражистками. На сей раз она подвергла критике едва ли не главную их идею, состоявшую в том, что мужчины представляют собой класс угнетателей, а женщины — класс угнетенных. Писательница нарисовала обычную картину семейной жизни, и прямолинейная доктрина рассыпалась в прах, соприкоснувшись с реальными человеческими характерами. В роли "угнетателя" выступило очаровательное воздушное создание, а в роли "угнетенного" — великодушный джентльмен, слепо влюбленный в жену, прячущую под маской милой беззащитности железную волю и упорство. Бичер-Стоу писала, что, являясь сторонницей женского равноправия, считает,

однако, необходимым показывать обе стороны медали и избегать плоской и поверхностной тенденциозности.

Изображение нравов "среднего класса" Бичер-Стоу продолжила в романе "Мы и наши соседи" (*We and Our Neighbours*, 1875), где ее главной темой стал конфликт между требованиями нравственности и стремлением к обогащению и комфорту. В том, как изображается и трактуется этот конфликт, можно найти ряд параллелей между книгой Бичер-Стоу и романом Хоуэллса "Возвышение Сайласа Лэфема" (1884).

Особняком в творчестве Бичер-Стоу стоит ее книга "В защиту леди Байрон" (*Lady Byron Vindicated*, 1870), вызвавшая град критических ударов и насмешек. В попытке писательницы вмешаться в спор поэта с этикой его эпохи многие увидели проявление провинциализма и заскорузлого морализаторства, характерного для пуританского мышления тогдашней Америки. Однако истинная цель книги отражена в ее названии: Бичер-Стоу стремилась защитить вдову поэта, с которой она сблизилась во время своих поездок в Европу, от несправедливых, по ее мнению, нападок "общественного мнения", возлагавшего на леди Байрон вину за разрыв с мужем. Бичер-Стоу не намеревалась очернить Байрона, но исходила из убеждения, что нравственные законы одинаковы для всех.

Как автор произведений, поднимавших важные проблемы национальной жизни и сознания, Бичер-Стоу заняла если не ведущее, то прочное место в американской литературе. В литературе мировой она навсегда осталась автором одной книги — "Хижина дяди Тома".

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. В 20 тт. М., 1964, т. 15, с. 192.

² Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., 1977, т. 2, с. 112.

³ The Heath Anthology of American Literature. Lexington, 1990, vol. 1, p. 2307.

⁴ Jewett S. O. A Country Doctor. Boston and N.Y., 1884, p. 100.

⁵ Stowe Ch. E. Life of Harriet Beecher Stowe, Compiled from Her Letters and Journals. Boston, 1889, p. 145.

⁶ Взгляд в историю — взгляд в будущее. Русские и советские писатели, ученые, деятели культуры о США. М., 1987, с. 310.

⁷ Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли. М., 1962, т. 2, с. 439.

⁸ Baldwin, James. Notes of a Native Son. Boston, 1955, p. 14.

⁹ Critical Essays on Harriet Beecher Stowe. Ed. by E. Ammons. Boston, 1980, p. 104.

¹⁰ Reynolds D. S. Beneath the American Renaissance. N.Y., 1988, p. 76.

- ¹¹ См.: Crozier A. The Novels of Harriet Beecher Stowe. N.Y., 1969; Burgess A. Makin de White Boss Frown. // Critical Essays on Harriet Beecher Stowe. Boston, 1980; Tompkins J. Sentimental Power. // Sensational Designs. The Cultural Work of American Fiction. N.Y., 1985.
- ¹² Бичер-Стоу Г. Хижина дяди Тома. М., 1989, с. 367–368.
- ¹³ Baldwin, James. The Fire Next Time. N.Y., 1976, p. 74.
- ¹⁴ Fuller M. The Writings of Margaret Fuller. N.Y., 1941, p. 117.
- ¹⁵ Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin*. Leipzig, 1852, v. 2, p. 258.
- ¹⁶ Цит. по: Wilson F. Crusader in Crinoline. The Life of Harriet Beecher Stowe. Philadelphia, 1940, pp. 259–260.
- ¹⁷ Crozier A. The Novels of Harriet Beecher Stowe. N.Y., 1969, p. 168.
- ¹⁸ Stowe, Harriet Beecher. *Dread: A Tale of the Great Dismal Swamp*. Boston and N.Y., 1856, p. VIII.
- ¹⁹ Hedric, Joan D. Harriet Beecher Stowe. N.Y., Oxford, 1994, p. 261.
- ²⁰ Foster, Charles H. The Rungless Ladder. Harriet Beecher Stowe and New England Puritanism. Durham, N.C., 1954.
- ²¹ Stowe, Harriet Beecher. Three Novels. N.Y., 1982, p. 984.

IV. ЛИТЕРАТУРА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Конфликт между Югом и Севером вызревал в течение долгого времени, и все 50-е годы литература была активным участником борьбы идей. Словесные баталии велись на страницах газет и журналов, аболиционисты сражались с апологетами рабства, писатели-романтики на Севере прославляли свободу и сочувствовали неграм, а на Юге — описывали идиллическую жизнь на хлопковых плантациях. Раскол и война не явились неожиданностью и все же поставили перед художниками новые этические и эстетические проблемы и заставили искать особые подходы к отражению политических событий.

Военная тематика не была развита в художественной литературе Соединенных Штатов. Немногочисленные романы о Войне за независимость в большинстве эпигонски подражали Вальтеру Скотту и грешили романтическими штампами. Гораздо больший опыт накопила публицистика, в дни испытаний вышедшая на передний план благодаря быстроте реакции на происходящее и своему пропагандистскому потенциалу. Наряду с ней испытали подъем и другие “оперативные” жанры — сатира и поэзия, при всей несхожести отличающиеся общими чертами: злободневностью, лаконичностью и эмоциональным воздействием. Именно они продемонстрировали способность повлиять на духовное состояние и умонастроение нации. Рядом с полями сражений редко создаются эпические полотна — грохот пушек не располагает к спокойному аналитическому осмыслению и отвлеченным философским обобщениям.

Большинство американских писателей в той или иной форме принимало участие в Гражданской войне, воюя в армии, служа в госпиталях, выступая с политическими эссе, утверждая или изобличая идеалы воюющих сторон публицистическими и поэтическими средствами. Конфронтация северных и южных штатов стимулировала интеллектуальную жизнь нации, самосознание которой складывалось в условиях существования различных культур, имеющих свои региональные особенности.

Причины столкновения Севера и Юга были преимущественно политического и экономического характера. Север хотел создать мощное индустриальное государство с единым рынком и правлением, в чем ему мешал рабовладельческий, феодальный Юг. Последний же, не желая мириться с исторической неизбежностью, пытался сохранить статус кво, выйдя из Союза. Но не эти прозаические мотивы признавались сторонами главным. Они прежде всего апеллировали к морали и культуре, искали поддержки в идеалах прошлого, своеобразно мифологизируя историю. Многие южане, даже не будучи апологетами рабства, превозносили достоинства своего региона, считая его форпостом древней европейской цивилизации в Новом Свете. А северяне, потомки ревностных пуритан, вспоминали о миссионерском рвении своих предков в искоренении зла и готовности принести жертву на алтарь справедливости. Даже те из них, кто с тревогой следил за растущей приверженностью сограждан золотому тельцу, верили в благородную миссию Севера — утверждение силой оружия свободы и спасение демократических принципов, на которых были построены Соединенные Штаты.

Еще до начала военного конфликта представители обоих регионов критически относились к литературной продукции своих оппонентов как к явлению низшего порядка и лишь собственные произведения считали образцами высокой культуры. На самом деле и на Севере, и на Юге были свои литературные успехи и неудачи, хотя приоритет Севера, давшего созвездие блестящих имен, здесь очевиден. На всех широтах Америки ключевые позиции занимал романтизм, порождавший и подлинное искусство, и беспомощные поделки. К 60-м годам он достиг своего расцвета и еще по крайней мере два десятилетия не сходил со сцены национальной жизни. Но война, обнажив слабые и сильные стороны романтизма, послужила толчком для его внутренней эволюции и трансформации в сторону иных форм освоения бытия.

* * *

Литература предвоенного Юга в целом была слабой, вторичной, зависимой от английского влияния и направленной на романтизацию рабовладельческого быта. Изящная словесность не считалась достойным занятием для джентльмена, большинство сочинителей относило себя к любителям. Не пользуясь популярностью среди довольно малообразованного населения региона, литературные труды получали поддержку лишь у тонкого слоя элиты, возлагавшего надежды на их роль в будущем культурном подъеме и сохранении духовной самобытности южных штатов. «Критика, поддерживавшая идею создания южной литературы, прилагала всяческие усилия, чтобы поставить художественное во-

ображение на службу строго предписанной общественной задаче — защите рабства или, во всяком случае, южного общества от каких-либо поползновений извне¹. Изоляционистские идеи обосновывались теорией особой рабовладельческой демократии греческого типа, которая явится преемницей европейской истории и культуры. В романах представителей так называемой “плантаторской традиции” — У.Г.Симмса, Дж.П.Кеннеди, У.Карузерса, Н.Б.Такера, Дж.Э.Кука — идеализировалась жизнь на южных плантациях и взаимоотношения хозяев и рабов, а жители Юга изображались благородными рыцарями, следующими кодексу чести. Бóльшая часть этих произведений относилась к жанру исторической прозы, где доказывалась изначальная специфичность и совершенство южного уклада, созданного “виргинскими кавалерами”.

По мнению большинства писателей, отмирание рабства должно было происходить постепенно, без вмешательства извне, по мере закономерной эволюции общества. Как вызов была воспринята книга Бичер-Стоу “Хижина дяди Тома” (1852), в ответ на которую последовал ряд публикаций, защищающих честь региона. В поэме Уильяма Джона Грейсона “Наемник и раб” (William John Grayson. *The Hireling and the Slave*), написанной в 50-е годы в стиле классической английской поэзии, рабство подлежит оправданию с точки зрения социальной целесообразности. Автор уверяет, что для негров оно является наилучшим устройством их жизни в данном месте и в данное историческое время. Свобода возможна лишь после того, как черные станут цивилизованными, в противном случае она приведет к анархии и беспорядку. Грейсон прибегает к распространенной тогда среди апологетов рабовладения аргументации, сравнивая рабский труд с трудом наемных рабочих в Англии и находя его не более тяжелым. Он называет северян, в недалеком прошлом торговавших живым товаром, лицемерами, негодование которых по поводу нравственной порочности рабства вызвано его экономической невыгодностью для их предпринимательства. Половина поэмы посвящена изображению плантаторского быта, представленного идиллической пасторалью. Аналогичные идеи содержатся и в книгах Джорджа Фицхью “Социология Юга” (George Fitzhugh. *Sociology for the South*, 1854) и “Каннибалы все! или Рабы без хозяев” (*Cannibals All! or Slaves Without Masters*, 1857), где для оценки судьбы американских негров обильно цитируются английские газеты, пишущие о жестокой эксплуатации рабочих на европейских промышленных предприятиях. Преимуществом рабов, по мнению Фицхью, является то, что они свободны от заботы о себе и находятся под опекой заинтересованных в их благополучии владельцев.

Юг всегда болезненно реагировал на критику сложившихся там порядков и нравов, в особенности, поступающую извне. Многие писатели не закрывали глаза на недостатки своей родины, ее экономическую отсталость, косность и предрассудки, но возлагали решение всех проблем исключительно на самих южан. Поэтому они приветствовали раскол Союза и с негодованием восприняли вторжение федеральных войск на свою территорию как нашествие варваров. С самого начала войны отношение южной общественности к Северу было непримиримым, что отразилось на литературе военных лет, прежде всего на публицистических жанрах. В многочисленных газетах и журналах инакомыслие не допускалось, а против просеверных изданий существовала военная цензура.

Близкой к публицистике стала и поэзия, перешедшая преимущественно к патриотической тематике в своем стремлении воодушевлять людей и поддерживать в них боевой дух. Многие видные стихотворцы принадлежали к поэтическому кружку, образованному в 50-е годы в Чарльстоне, культурном центре Южной Каролины. Одним из них был Генри Тимрод (Henry Timrod, 1828–1867), сменивший за свою жизнь несколько профессий, а во время войны служивший военным корреспондентом. В предвоенные годы он был настроен весьма критически по отношению к своему региону как к отсталой провинции и призывал соотечественников отказаться от устаревших традиций. В эссе “Литература на Юге” (“Literature in the South”, 1859) Тимрод с горечью констатировал, что южане игнорируют своих писателей, даже тех, которых вынужден был признать Север. Лекарством от невежества и бахвальства поэт считал трезвую, самокритичную сатиру. “Наступило время для разрушения их самодовольства. И в качестве наилучшего оружия мы предлагаем сатиру, так как это единственное эффективное средство против тщеславия”². Но в начале войны у Тимрода, как и у многих его коллег, взыграли патриотические чувства, и он, безоговорочно встав на сторону Конфедерации, стал ее певцом. Теперь цивилизация Юга представилась ему раем и моделью будущего для всего человечества (поэма “Этногенез”), а белый хлопок стал символом мира и гуманизма, распространяющегося из американских южных штатов по всей земле (“Коробочка хлопка”). В стихах подобного содержания стиль Тимрода отличался помпезностью, склонностью к библейским аллюзиям и традиционной романтической образности. Здесь покровителями Юга выступают природа и солнце, а океанские ветры находятся “у него на посылках”. Юг — это также прекрасная женщина, чистая и невинная лилия, тогда как Север — порождение дьявола. Таким образом, для доказательства правоты своего региона в военном конфликте поэт привлекает силы земли и неба и ищет

благословения в Библии, где, по мнению южан, содержалось подтверждение богоугодности рабства.

Однако впоследствии, приняв участие в военных действиях и испытав на себе все ужасы кровавой бойни, Тимрод занял более взвешенную позицию, и в его произведениях зазвучали темы мира. В стихотворении "Весна" природа изображается уже не соратником, не символом грядущего расцвета Юга, а страдающей стороной, олицетворением бренности земной жизни. Как пишет исследовательница литературы этого периода К. Майслингер, "природа более не была свидетельством блестящего будущего, воинственной силой, борющейся на стороне Юга в его битве со злом; природа стала капризной, она была теперь проявлением течения времени и сопутствующего ему увядания, выражением непрочности надежды на будущее"³. По мере того, как становилась очевидной обреченность Конфедерации, лирика Тимрода наполнялась все более мрачными мотивами, боевой дух сменился элегическими настроениями. В стихотворении "Неизвестные мертвые", написанном в 1863 г., автор сокрушается по поводу заброшенных солдатских могил и загубленных молодых жизней. Тимрод редко выходит за рамки нормативной романтической поэтики, и его "Ода" (1866), посвященная похороненным в Чарльстоне солдатам-конфедератам, наполнена типичными для поэзии того времени образами — образами лаврового венца славы, небесных ангелов, дев с букетами цветов.

Поэтом-романтиком был и друг Тимрода, Пол Хэмилтон Хейн (Paul Hamilton Hayne, 1830—1886), также являвшийся членом чарльстонского кружка и редактировавший журнал "Расселс мэгэзин". Хейн не был фанатичным приверженцем "дела Юга", лояльно относился к культуре Севера и дружил с некоторыми новоянглийскими поэтами, хотя бесчинства, творимые федеральными войсками на территории его региона, и потеря собственного имущества во время рейда генерала Шермана через Южную Каролину вызвали у него понятную горечь и возмущение. Вследствие этого южная цивилизация возвысилась в его глазах как подвергнувшаяся нашествию вандалов носительница нравственной правды. Поэтому все его произведения времен войны призывают соотечественников храбро "встретить свою судьбу" и встать на защиту религии, законов, жен и дочерей, подобно героям древности ("Моя родина"). Город Чарльстон персонифицируется в образе "Королевы Океана", которая в скорби склоняется с горящим факелом над павшими гражданами и зовет к отмщению. В стихотворении "Битва у Чарльстонской гавани" солдаты сравниваются в своей стойкости с застывшим мрамором, каменными статуями, сжимающими ружья в крепких руках, — только сверкающие глаза выдают их человеческие чувства.

Традиционными романтическими образами изобилует вся поэзия Хейна. Например, в написанной после поражения Юга "Оде" (1866) есть и античные аллюзии, и Слава, венчающая цветами живых и мертвых, и ангелы, и глас, что раздастся с небес и провозглашает нацию "свободной среди самых свободных и великой среди самых могучих!" Патетической сентиментальностью проникнуты поэмы "Замена" и "Маленькая белая перчатка". В "Замене" повествуется о реальном случае, когда благородный воин-конфедерат, пожалев жену и детей своего товарища, добровольно пошел вместо него на расстрел. В "Маленькой белой перчатке" речь идет о юных влюбленных, встречающихся у лесного ручья, о жестокой разлуке, о героической гибели юноши и обезумевшей от горя девушке. Ее белая перчатка-талисман не уберегла жениха от пули и была возвращена невесте в пятнах алой крови. Однако сквозь романтические клише у Хейна нередко пробивается суровая правда о войне, главную суть которой составляет не героизм, а страдания и смерть.

Увлечение авторов-южан античной и средневековой образностью объясняется не только "стилем эпохи" или эпигонством, но и особенностями южного менталитета. Осуществленный в традиционных формах перенос героики прошлого на настоящее эстетизировал современные события и вводил их в определенный этический контекст. Аналогии с канонизированными образцами возвышали Юг и служили обоснованием его жизнеустройства. С мифологическими героями и средневековыми рыцарями сравниваются воины-конфедераты в романтических балладах Джона Ребена Томпсона (John Reuben Thompson, 1823—1873), служившего военным корреспондентом. И все же один из главных мотивов его военной лирики, как и Хейна, — горечь и скорбь. Исследователь творчества и биографии Томпсона Дж.М.Гармон отмечает у него непривычную для поэзии того времени "ноту примирения и вергилиевской печали"⁴. В стихотворении "Музыка в лагере" с одинаковым сочувствием описываются и южане, и северяне, разбившие лагерь на разных берегах реки, слушающие свои песни и тоскующие по оставленным домашним очагам.

Томпсону принадлежат и сатирические стихи, высмеивающие северян и их военачальников, в начале военных действий полных самодовольства и самоуверенности из-за полного незнания жизни Юга. Объектом его иронии становится и выбравшая нейтральную позицию Англия. В стихотворении "Английский нейтралитет" автор живописует воображаемые дебаты в лондонском парламенте, пародируя речи лордов, готовых пожертвовать идеалами свободы и гуманистическими европейскими ценностями, которые в этой войне олицетворяет и отстаивает именно Юг, ради эгоистических интересов. (В 1864—1866 годах Томпсон, живя в Англии,

издавал печатный орган Конфедерации “Индекс”, целью которого было противодействовать дипломатическим усилиям федеральных властей и склонить англичан на сторону Юга.)

Можно назвать еще ряд поэтов, стихи которых получили популярность среди конфедератов. К.Майслингер выделяет имена Джеймса Райдера Рэнделла (James Ryder Randall, 1839–1908), Фрэнсиса Оррея Тикнора (Francis Orrey Ticknor, 1822–1874) и отца Абрама Джозефа Райана (Abram Joseph Ryan, 1838–1886). Рэнделл, горячий патриот Юга, считавший, что только там сохранились порядок и традиции, получил известность благодаря своей песне “Мэриленд, мой Мэриленд”, где он призывал сограждан до конца воевать с “северными варварами”, ибо смерть предпочтительнее потери чести.

Наиболее известное произведение Тикнора — баллада “Маленький Гиффин из Теннесси”, события которой основаны на действительном случае. Самому поэту и его жене пришлось ухаживать за тяжелораненым простым юношей, записавшимся в ополчение добровольцем и до конца выполнившим свой долг. Как пишет К.Майслингер, Тикнор хочет показать, что “господствующие идеалы высшего класса нашли понимание и распространение у всех членов южного общества — единство нации было достигнуто” (3; р. 67). Это единство обуславливается не только тем, что любой белый, усвоивший аристократические моральные принципы, может возвыситься до элиты, но и приверженностью черных рабов южному образу жизни. В поэме “Бедный Том” освобожденный негр, которому нравилось подневольное существование на плантации, возвращается умирать к своим бывшим хозяевам. Таким образом, Тикнор стал одним из тех, кто внес свой вклад в создание “южного мифа”.

Преподобный Райан, служивший священником в армии, за многочисленные произведения на патриотические и религиозные темы был удостоен титула “Поэта Конфедерации”. Одно из лучших его стихотворений — “Поверженное знамя” (1865) — представляет собой прощание с истрепанным, поникшим знаменем Конфедерации, которое больше некому подхватить сильными руками и судьба которого — быть воспетым в поэмах и песнях. Достоинством этого стихотворения является мелодичность (многие из поэтических сочинений Райана и его собратьев по перу легко ложились на музыку и становились песнями), ритмичность, использование повторов и рефренов, усиливающих эмоциональное воздействие на читателя.

Поэзия военных лет стремилась выполнить определенную общественную функцию, внушить южанам гражданские чувства, заряжая их патриотизмом и настраивая против врагов. Поэтому в ней отступали на задний план личные авторские переживания и

доминировали идеи и настроения, присущие большинству жителей региона. Это оказалось свойственным даже женской лирике, всегда тяготевшей к камерности и интимным мотивам. В час всеобщей беды общественная мораль требовала подчинения частной жизни интересам нации, каждый был готовым принести свою жертву на алтарь отечества. Так поступает героиня популярной поэмы Маргарет Джанкин Престон (Margaret Junkin Preston, 1820–1897), “Биченбрук” (“Beechenbrook”), добровольно пославшая мужа на войну и взявшая на себя мужские заботы по управлению плантацией. В этом во многом автобиографическом сочинении Престон обобщает пережитые ею реальные тяготы в сентиментальном повествовании, призванном показать патриотизм южанок, которые ценят долг выше личного благополучия. Героиня стойко переносит удары судьбы, во всем уповая на божью волю и, несмотря на поражение Юга, оставаясь верной своим убеждениям. В ее поведение и умонастроение автором заложена определенная модель послевоенного бытия региона, жители которого обязаны, не теряя присутствия духа, сохранить свою саможность, культуру и внутреннее достоинство.

Как защиту истинной морали и свободы воспринял войну Юга против Севера и самый видный южный поэт, Сидни Лэнир (Sidney Lanier, 1842–1881), певец своего региона, находившийся под сильным влиянием местного “южного мифа” и немецкого романтизма. Он принимал самое активное участие в военных действиях, а в 1864 г. провел некоторое время во вражеском плену. Однако свои впечатления о пережитом Лэнир изложил в произведениях, большей частью написанных после драматических событий. В стихах, обращенных к погибшему другу, и в поэме “Предсмертные слова Твердокаменного Джексона” (“The Dying Words of Stonewall Jackson”, 1865) суть жизни представляется как исполнение гражданского долга. Судьба Джексона вписывается в контекст всего мироздания: герой светил людям, подобно солнцу, а его речи были звездами во мраке войны. Это типичный романтический образ легендарной личности, посвятившей себя общественному благу и уступившей смерти только после победного завершения битвы. В 1868 г. Лэнир работал над исторической поэмой “Жакерия” об антидворянском восстании во Франции XIV в., где проводил аналогии с американской Гражданской войной. В этой поэме он попытался изобличить самую, с его точки зрения, порочную черту характера янки — меркантилизм. Основным источником зла здесь изображается Торговля, как паук, опутавшая паутиной человечество и стремящаяся к мировому господству.

В романе Лэнира “Тигровые лилии” (*Tiger Lilies*), начатом в военные годы и опубликованном в 1867 г., главный злодей и соб-

лазнитель — сын торговца-северянина. Все, что относится к сфере экономики, денежным проблемам, выводится автором в низшую сферу, недостойную внимания высокого и благородного ума. Хотя свое сочинение, грешащее явным эпигонством, сам Лэнир впоследствии назвал “глупейшей книгой... глупейшего мальчишки”⁵, оно, несомненно, отразило общее умонастроение южан и направленность южной литературы. Стремясь доказать моральное превосходство Юга, писатели не только идеализировали его быт, но и создавали такую модель реальности, в которой главенствовали не прагматические, а этические и эстетические принципы. Такой модели как нельзя лучше соответствовал романтизм с его поляризацией светлых и темных сил, сердца и разума, идеального и материального.

Роман Лэнира представляет собой притчу о преодолении зла любовью. Как пишет автор, “я совершенно уверен, что Любовь — единственная веревка, спущенная с Небес для нас, упавших за борт в жизнь. Любовь к мужчине, любовь к женщине, любовь к Богу — все три звучат, как колокола на колокольне, и зовут нас к богослужению, то есть к труду. Полный аккорд состоит из трех нот, утверждают музыканты; и эту гармонию из трех тонов должен создать наш мир на огромном музыкальном фестивале звезд. В какой степени мы любим, в такой же степени мы покоряем смерть и плоть; чем сильнее мы любим, тем в большей мере мы боги. Потому что Бог есть любовь; и если бы мы могли любить, как Он, мы могли бы стать такими, как Он” (5; p. 26).

Автор предисловия к книге, Г.Гривер отмечает, что у Лэнира преобладает озабоченность абстрактными проблемами любви, метафизики, искусства и музыки, а материя тесно связана с духовной стороной бытия. Структура повествования очень умозрительна, наполнена романтической символикой; герои олицетворяют собой не только добро и зло, но и разные типы творчества, источником которого может быть либо провидение, либо дьявол. Представление о пути человека к Богу здесь отличается от пуританского, ибо этим путем является не умножение богатства и материальное преуспевание в соединении с благочестием и набожностью, а занятия высоким искусством. “Музыка означает гармонию, гармония означает любовь, а любовь означает — Бог!” (5; p. 31). Благородным юношам-южанам противопоставлены инфернальные злодеи с буржуазными корнями.

Есть в романе и традиционная для романтических текстов простонародная стихия, проявляющая себя фольклорными мотивами, комизмом, диалектной речью. Персонажи из низших слоев общества появляются в сценах, действие которых происходит в южном имении, на фронте или в тюрьме, куда попадает плененный герой. Хотя эти действующие лица представляют собой до-

вольно стандартные типы простолоудинов, в них есть и реальные черты, почерпнутые автором не только из книг европейских романтиков, но и из личного опыта общения с простыми солдатами. Лэнир, внесший в военную тему романа много автобиографического, вполне реалистически изображает тяготы офицерской жизни, страдания людей, поразившую армию деморализацию и коррупцию. И все же война отодвинута у него на задний план и служит скорее фоном для сентиментального сюжета. Пацифистские рассуждения автора выделены в отдельную главу и облачены в романтическую метафорику. Лэнир описывает символ войны — “тигровую лилию”, страшный цветок, который, если поливать его кровью и слезами, может распространиться по всему континенту. “Это был кроваво-красный цветок войны, растущий среди громов; цветок, чья освежающая роса — это кровь и горячие слезы, чья тень студит землю, чей запах удушает людей, чьи гигантские лепестки опущены книзу и чьи корни находятся в аду” (5; р. 93). У Лэнира сосуществуют два подхода к войне — как к аморальной и уродливой бойне, разрушающей человеческую личность и судьбу и как к воплощению мирового зла. “В бою, — говорится в романе, — когда это касается конкретных воюющих, законы и обычаи цивилизации отбрасываются и воцаряется примитивное варварство” (5; р. 108). Война “стала испытанием для верности и преданности, для церкви, государства, личной любви, общественной привязанности, человеческого родства, социальных связей” (5; р. 97).

Идея слияния личного и общественного, в целом близкая южанам, ощущавшим себя членами общины и носителями высших и абсолютных нравственных устоев, была особенно необходима во время сплочения всех перед лицом врага. Именно в точке соприкосновения интересов личности и общины война воспринималась как некое героическое действие. Такому ее изображению как нельзя лучше способствовала романтическая поэтика, которой были присущи особые формы типизации образов. Она преобладает в немногочисленных романах, написанных на Юге в 60-е годы, прежде всего в сочинениях известного мастера исторического романа “вальтерскоттовского” образца, Джона Эстена Кука (John Esten Cooke, 1830—1886). События Гражданской войны посвящена его книга “Сапри из Иглз-неста” (*Surrey of Eagle's-nest*, 1866), где повествование ведется от имени офицера-жюанина, пишущего мемуары для будущих внуков в своем родовом поместье. В сюжете, основанном на историческом материале и личном опыте самого писателя, присутствуют все клише романтической истории — роковые тайны и испепеляющие страсти, демонические злодеи и благородные герои, вендетты и дуэли, неожиданные встречи и совпадения. Реальные участники событий, дейст-

вующие наряду с вымышленными персонажами, также наделены романтическими чертами. Из текста очевидно, что Кук, знавший своих героев и подлинную войну, не мог не испытывать “сопротивления материала”, но сознательно преодолевал его, погружая повествование в контекст романтического мировосприятия. Он как бы не доверяет собственным первоначальным впечатлениям о генерале Джексоне, который кажется ему негероичным, заурядным служакой с эксцентричными манерами, и в конце концов убеждает себя и читателя в том, что Джексон — морально совершенный человек, патриот, военный гений, который может быть причислен к лику бессмертных. Аналогичным образом обрисованы и другие конфедераты, прославившиеся своими подвигами в сражениях Гражданской войны. Дж. Стюарт для Кука — идеальный персонаж, не солдат XIX в., а “рыцарь из старых романов”⁶. Т.Эшби — благородный джентльмен, гибель которого потрясает, ибо великие не могут умирать, как простые смертные. Несмотря на то, что автор заявляет о желании поделиться с читателем своими непосредственными наблюдениями и поведать о том, как выглядели, говорили и действовали исторические личности, из-под его пера выходили не столько живые люди, сколько “бронзовые маски”, “парадные портреты”, а война представляла не кровавой трагедией, а великолепным и величественным зрелищем. Жестокая правда не смогла существенно поколебать общее романтическое отношение к окружающему, поглотившее реализм отдельных деталей.

Это ощутимо и в мемуарной прозе Кука, написавшего “Жизнь Твердокаменного Джексона. На основе официальных бумаг, современных рассказов и личного знакомства” (1863) и книгу “В серых мундирах; персональные портреты, сцены и приключения времен войны” (1867). И хотя автор пишет: “если воспоминания скучны, то это скука правды, а не глупость плохого романа”⁷, и, стараясь быть объективным, дополняет собственные впечатления документами и свидетельствами других очевидцев, Юг, его дело и его защитники оказываются откровенно романтизированными.

Во время и после войны писалось много дневников, писем и мемуаров, — они являлись непосредственным откликом на происходящие события и представляли собой интереснейшие человеческие документы. Многие из них принадлежат непосредственным участникам сражений, как, например, “Дневник писаря мятежной войны” Дж.Б.Джонса, содержащий подробный отчет о пребывании армии в Ричмонде, сочинение генерала Р.Тэйлора “Разрушение и восстановление: личный опыт недавней войны” или две книги легендарного полковника Джона С.Мосби “Военные воспоминания Мосби и кавалерийская кампания Стюарта” и “Мемуары полковника Джона С.Мосби”. Э.Уилсон в своем ис-

следовании о литературе периода Гражданской войны⁸ упоминает также воспоминания Александра Г. Стефенса, написанные бывшим вице-президентом Конфедерации во время его пребывания в тюрьме в 1865 г. и позже, в 1867 и 1870 годах. Особенно привлекают внимание размышления Стефенса о причинах, характере и результатах войны, изложенные в форме воображаемых диалогов между автором и представителями и сторонниками федеральных властей. Стефенс рассматривает все проблемы с различных точек зрения — радикала, консерватора и демократа — и разворачивает перед читателем целую политическую философию. Продолжая оставаться сторонником рабовладения, он прибегает к традиционным ссылкам на Библию, многие персонажи которой имели рабов.

Специфическим видом мемуарной прозы явились дневники женщин-южанок, которые выражали не только общие для всех жителей региона, но и сугубо личные настроения и взгляды, показывая, как отразились социальные потрясения на частных судьбах и семейной жизни. Однако эти наиболее приближенные к повседневной реальности сочинения не стали фактами литературы военных лет и были изданы гораздо позже, уже в следующем веке. Лишь в 1955 г. была опубликована книга "Брокенберн: дневник Кейт Стоун, 1861–1868" (*Brokenburn: The Journal of Kate Stone, 1861–1868*), где описываются страдания, выпавшие на долю автора и ее близких, затянутых в водоворот истории. Но личные переживания по поводу гибели братьев, потери имущества, бегства в Техас связываются Стоун с общей трагедией Юга и вызывают в ее памяти различные исторические параллели. Она сравнивает плантаторский класс с французскими аристократами времен Французской революции, также обреченными на разорение и гонения. Хотя Стоун как патриотка полна ненависти к янки, считает Линкольна тираном и отстаивает право Юга на самостоятельное решение своих проблем, она не закрывает глаза на горькую правду. Личный опыт подсказывает ей, что южный уклад уходит в прошлое. Ее поражает неустроенность быта за пределами плантаторского мира, в Техасе. Но и на родине, куда она вернулась после войны, перед ней предстает такое же запустение. Стоун прекрасно осознает необратимость разрушения привычного быта и обращает внимание на изменения, происшедшие в самих людях. Она отмечает, что пребывание на чужбине "испортило нас для плантаторской жизни. Все кажется печально устаревшим" (8; p. 261).

Характерно отношение Стоун к рабству, поклонницей которого она не была и сохранение которого не связывала с независимостью Юга. Не абстрактные теории, а конкретные факты, наблюдаемые в реальности — жестокое обращение соседей со свои-



НА ПОЛЕ СРАЖЕНИЯ ПОД ВИКСБЕРГОМ
ВО ВРЕМЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ
(современная реконструкция)

ми слугами, стычка с неграми ее брата, чуть не закончившаяся кровопролитием, — позволяют ей видеть проблему рабства во всей сложности. Стоун полна сочувствия к рабам и не сожалеет об их освобождении.

Семья Сары Морган (Sarah Morgan), написавшей “Дневник девушки-конфедератки” (*A Confederate Girl's Diary*, опубликован в 1913 г.), также пережила черные дни. Нашествие северян Морган воспринимает прежде всего как вторжение в частную жизнь, вызывающее у нее чувство ненависти и протеста. При описании разгрома собственного дома она подчеркивает интимность уничтожаемых и похищаемых вещей — семейных портретов, писем, белья, одежды. Сожалея о том, что не родилась мужчиной и не может защитить с оружием в руках то, что ей дорого, Морган восклицает: “Если бы некоторые южанки были в рядах солдат, они могли бы показать мужчинам пример, которому не стыдно было бы последовать. Здесь нет женщин! Мы все мужчины!” (8; p. 265). Но главное для нее не месть янки, а отстаивание чести своего региона, и поэтому она испытывает уважение к врагу, видя в нем достойного противника. Она сочувствует раненым из федеральных войск, готова даже к любви и браку с кем-нибудь из них и порицает тех соотечественниц, которые отказывают пришельцам в помощи и считают их ничтожествами. “Нужно быть храбрыми людьми, чтобы нас победить, и таковы, несомненно, северяне. Я бы с презрением отнеслась к тому, чтобы иметь врага ниже себя; я сражаюсь только с равными” (8; p. 269).

Достаточно правдивая и реалистичная картина жизни Юга времен войны содержится в “Дневнике из Дикси” (*A Diary from Dixie*, издан в 1904 г.) Мэри Чеснат (Mary Chesnut, 1823—1886), жены генерала и сенатора, представительницы плантаторской элиты. Этой образованной и наблюдательной женщине, описавшей быт светского общества с его семейными историями, сплетнями, романами и ссорами, удалось показать южные нравы изнутри. Это настоящая психологическая драма, в которой есть немало трагического и комического, в которой действуют живые человеческие характеры и сосуществуют храбрость и трусость, благородство и эгоизм. Как и другие мемуаристки, являясь, несмотря на свою социальную принадлежность и давление среды, противницей рабства, Чеснат откровенно пишет о тяжелой жизни рабов, детей-мулатов и черных наложниц.

Нужно сказать, что многие литераторы-южане старались обходить мрачные стороны рабовладения, осознавая его этическую уязвимость. Большинство предпочитало делать акцент на необходимости сохранить культурную специфику Юга и взывало к патристическим чувствам сограждан. Проблема рабства чаще всего отрывалась от конкретной реальности и перемещалась в некий

идеальный, теоретический контекст. В силу господствующего взгляда на мир, когда и война, и история, и экономика, и социальные взаимоотношения оценивались сквозь призму романтического мироощущения, Юг с таким трудом преодолевал романтизм и в художественном творчестве, сохраняя верность ему как средству эстетического выражения устаревающих идеалов.

В упорной приверженности к романтизму писателей-южан было много от инстинктивной самозащиты исторически обреченного общества, которое из чувства самосохранения и ради самоутверждения пытается скрыться от неблагоприятного для него хода событий в мире абстрактных идей и возвышенных идеалов. Романтизация и мифологизация южного образа жизни продолжалась и после того, как умолкли пушки, и одной из главных форм сопротивления для южан стала словесная полемика с Севером. Должно было пройти не одно десятилетие, чтобы органичные для Юга традиции вписались в общенациональный литературный процесс и проросли на новой художественной почве. Во второй же половине XIX в. южная литература находилась в состоянии творческого застоя и, несмотря на отдельные достижения, не смогла избавиться от подражательности и обрести новое качество. Трагедия войны и горечь поражения лишь обострили ее старые недуги, не послужив толчком к развитию и переосмыслению подходов к реальности.

* * *

Литература Севера периода Гражданской войны в целом оказалась ярче и богаче литературы Юга, что было обусловлено более высоким уровнем культуры региона, где существовало множество культурных центров и где проживали выдающиеся мастера слова. Поэты, прозаики и публицисты воодушевлялись сознанием исторической и моральной правоты своих целей: сохранения единого государства и уничтожения рабства. Впрочем, отношение к рабству не было на Севере однозначным, и большинство писателей больше интересовала целостность Америки, чем права черного населения. Это отражало общую политику федерального правительства. Когда Хорэс Грили в 1862 г. напечатал в нью-йоркской газете "Трибюн" статью "Просьба двадцати миллионов", призывавшую президента освободить рабов, Линкольн ответил: "Моя высшая цель в этой борьбе — спасти Союз, а не спасать или разрушать рабство. Если бы я мог спасти Союз, не освобождая ни одного раба, я бы сделал это. И если бы я мог спасти его, освободив некоторых рабов и оставив в рабстве других, я бы поступил так. Все, что я делаю по отношению к рабству и к цветной расе, я делаю потому, что я верю, что это помогает спасти Союз"⁹. Если учесть, что на Юге, где далеко не все поддерживали

рабство, также главным было не сохранение института рабовладения, а самостоятельность региона, то станет очевидно, что каждая сторона отстаивала свои интересы, которые выходили за рамки расовой проблемы и которые представлялись интересами всей Америки, и каждая сторона претендовала на исключительное право быть наследницей славного прошлого и носительницей высшей истины.

У Юга и Севера были различные идеологические установки, но, несмотря на это, в их литературе имелось много общего, ибо они принадлежали к американской культуре, находившейся в процессе становления, трудного освобождения от эпитонства, поисков национальной самобытности. Литература Севера, как и южная, оставалась преимущественно в пределах романтизма, но то, что в отличие от последней, она была ориентирована и в прошлое, и в будущее, помогало ей быстрее вступить в новую фазу своего развития.

Поэтическое наследие северян периода Гражданской войны в основных чертах проникнуто единым патриотическим пафосом, хотя, будучи единодушными в поддержке идеалов свободы, поэты могли занимать существенно различающиеся позиции. Среди них были и радикалы, зовущие к борьбе до победного конца, и склоняющиеся к пацифизму сторонники умеренных реформ. Так, известный аболиционист Джон Гринлиф Уиттьер (1807—1892), еще в 1833 г. ратовавший за освобождение рабов в статье “Справедливость и целесообразность” и издававший до войны антирабовладельческую газету в Филадельфии, как квакер предлагал исключительно ненасильственные меры (см. главу “Дж. Г. Уиттьер” в наст. томе). Сторонник патриархального фермерского быта, он был равнодушен к индустриальному прогрессу и тем более не усматривал особого блага в его распространении. Призывая покориться силе обстоятельств и безропотно принимать все свершившееся как божью волю, Уиттьер готов был примириться с отделением Юга, лишь бы прекратить кровопролитие. В цикле стихотворений “В военное время”, где преобладают жанровые формы религиозного гимна, проповеди и молитвы, выражается готовность терпеливо сносить все тяготы. Стихотворение “Исполнится воля Твоя” — это обращение к Богу с благодарностью за ниспосланные испытания. Но если в первый год войны поэт пытался заглушить грохот пушек музыкой небесных сфер, то впоследствии он приходит к выводу, что сам Господь решил искоренить рабство мечом и никакое примирение невозможно до полного уничтожения этого порождения дьявола. Возвышенный сравнениями с царем Давидом, Север предстает носителем свободы. В стихотворении “Стражи” два ангела, Мир и Свобода, ведут диалог на поле битвы, среди смертей и страданий. Мир убеждает, что “челове-

ческая жизнь значит больше, чем любой пергаментный свиток или любой развевающийся флаг". Свобода же возражает: "Я не избегаю ни борьбы, ни боли под солнцем, когда поставлены на карту и завоевываются человеческие права"¹⁰. Теперь Уиттьер оправдывает насилие со стороны Севера тем, что Юг сам втянул страну в войну.

Подобно южанам, поэт в свою очередь упрекает Англию за соблюдаемый ею нейтралитет и косвенную поддержку рабства и тем самым поправление христианской человеколюбивой морали. Он патетически требует от англичан, покрывших себя "черным позором", "сорвать со своего флага священный крест" и заменить его "пиратским гербом" ("К англичанам"). Автор радуется тому, что дождался освобождения рабов и теперь ему не нужно стыдиться американского знамени, под которым раньше раздавался звон кандалов. Эта личная радость перерастает во вселенскую, разделяемую Богом и природой. Ее признаком является оживление природы: дубы становятся зеленее, воды — светлее, дни — ярче. В гимне "Laus Deo!" Уиттьер благодарит Бога, воздающего каждому за его страдания, дарящего новую свободную жизнь. Поэт следует здесь канонам жанра, используя привычные образы разбитых цепей, звонящих колоколов, возносимой на крыльях зари песни.

Уиттьер видел и трагическую сторону войны, победа в которой досталась ценой многих человеческих жизней. Этот аспект мировосприятия сказался на появлении у поэта новых мотивов, образов и художественных приемов. Обычная в его творчестве пастораль, живописующая мирные картины природы, нарушается прилетевшими с поля боя птицами, которые поведали о павших воинах и горящих городах ("Что рассказали птицы"). Лучшее произведение Уиттьера периода войны — "Барбара Фритчи", где он с успехом использовал форму народной баллады. Здесь практически отсутствует пышная риторика, а эмоциональное воздействие на читателя достигается с помощью ясности выражения, чистоты ритма, открытости патристического чувства и трогательного сюжета, в котором героиней выступает простая старая женщина. Героическое выведено из области абстрактных идеалов и помещено почти что в обыденный контекст, тем самым наделяясь особым гуманистическим смыслом. Поступок старухи, вывесившей перед мятежниками американский флаг и попросившей стрелять не в него, а в ее седую голову, вызывает ответные благородные чувства у генерала Джексона, командующего южными войсками. Пробуждение совести, восхищение человеческим мужеством, почтение к старости и женщине оказываются сильнее политических и военных соображений — над головами солдат-конфедератов продолжает трепетать американский флаг.

Фольклорные формы использованы Уиттьером и в стихотворении “У Porta Рояль”, где описываются негры-гребцы. Хотя в мире продолжают существовать ненависть и насилие, они улыбаются и поют, надеясь на грядущую свободу:

Мы молим бога — дать нам знак,
 Что близок день свободы,
 О ней леса шумят сквозь мрак,
 Гремят морские воды,
 О ней звонят колокола,
 Она нам в грезах снится,
 Она и в клетке орла
 И в песне вольной птицы.
 Растить маис и хлопок, рис
 Тогда мы будем сами,
 И смолкнет лай собачьих стай
 В погоне за рабами¹¹.

(перев. М.Зенкевича)

“Мы не осмеливаемся ни разделять веру негра, ни отрицать его надежду; мы только знаем, что Бог справедлив и всякое зло умрет”, — так комментирует эту песню автор (10; р. 417). Сама песня написана на негритянском диалекте в стиле спиричуэлс, которые обращены к Богу, дающему все земные блага и ведущему людей, влекомых его гласом. Именно Бог откроет тюрьмы и выбросит от них ключи, за что освобожденные черные будут любить его еще больше.

Религиозными мотивами пронизана и поэзия Оливера У.Холмса (1809—1894), как и большинство его коллег по перу, оставившегося верным традиционным темам и жанровым формам (см. главу “О.У.Холмс” в наст. томе). Будучи по убеждениям консерватором и обладая рационалистическим складом ума, не приемлющего дисгармонии и анархии, Холмс не приветствовал ни аболиционизм, ни военные действия. Но в сложившихся обстоятельствах он занял сторону Севера как защитника государственного порядка, нарушенного южанами, и заставил себя увидеть положительную сторону в самой войне. Несмотря на приносимые несчастья, писал Холмс, она делает людей в чем-то мудрее и лучше. “Мудрее, так как, получая уроки скорби и позора, мы познаем свою слабость, ограниченность, эгоизм и невежество. Лучше, ибо все, что есть благородного в мужчинах и женщинах, находит поддержку и наши люди поднимаются до требуемого временем уровня”¹².

Цикл стихотворений “В военное время” (*In War Time*) написан в духе английского классицизма и в целом грешит ригористической прямолинейностью в выражении авторских симпатий и антипатий. Эта поэзия — яркий пример пуританской ментальности с ее резким разделением света и мрака, эмоциональными

всплесками ярости и восторга, склонностью к переводу реальности в заданную систему библейских аллегорий. Боевая песня “В Ханаан” представляет северян воинами Израиля, идущими в Ханаан (Юг) под предводительством самого Бога. Их цель — “затрубить под стенами язычников в трубы Севера”, водрузить на вражеских стенах знамя предков, разбить цепи рабства, сокрушить тиранов, принести свободу и тем самым завоевать для нее весь мир. Американская история и миссия трансформируются в библейскую историю и мессианство, расширяют свои пределы во времени и пространстве. Гражданская война между регионами США предстает не частным политическим конфликтом, а единоборством добра и зла, последней битвой за установление божьего царства. Северяне изображаются мирными и добродетельными людьми, оторванными от домашних очагов, тогда как южане — это безликая масса, посланные преисподней кровожадные предатели, ютящиеся в “отравленных логовах”. Хотя война залила землю алыми потоками крови, по мнению поэта, она необходима, ибо без нее Ад может победить Небеса.

Поэзия Холмса военных лет во многом носит пропагандистский характер и направлена на подъем боевого духа солдат, что обусловило ее образную систему, привычную и доступную для американцев того времени. В стихотворении “Теперь или никогда” поэт призывает сохранить честь в борьбе за свободу, не посрамить славы отцов и не предать потомков. Здесь и молящиеся матери, и плачущие невесты, и трубы судьбы, и “кровь нации, пролитая на почву, где расцветут алые розы”¹³. Холмс обращается и к такому излюбленному национальному символу, как американский флаг (“Боже, спаси флаг!”), который заставляет спастись цепи угнетения, исправляет пороки, успокаивает страсти, обещает справедливость и милосердие и несет народам омытую кровью “радугу надежды”. Бог Холмса — это библейский Иегова, направляющий ход событий, приведший северян, которые следовали “святым законам”, из пустыни в “землю обетованную”, позволивший им освободить рабов (“Гимн”). Поэт возносит хвалу Богу-мстителю, который сразил врагов, и Богу-пастырю, милосердно дарящему мир своей пастве.

Несколько иное понимание сути и целей войны было у Джеймса Рассела Лоуэлла (1819–1891) (см. главу “Дж. Р. Лоуэлл” в наст. томе). Хотя и в его мировоззрении религия занимала значительное место, главным для поэта был выбор пути, которым пойдет нация — аграрного (“южного”) или индустриального (“северного”), более для него предпочтительного. До войны Лоуэлл склонялся к аболиционизму, но затем проблема рабства отошла в его публицистике на второй план, и основной темой стало сохранение целостности страны. Война осознавалась им как не-

обходимый исторический этап, испытание, пройдя через которое, Америка определит свое будущее. Это не означало, что Лоуэлл приветствовал насилие как средство разрешения конфликтов. Он прекрасно понимал, что, с точки зрения влияния на национальный характер, "война является ни с чем не сравнимым злом в своей трусливой готовности к несправедливости и к забвению морали ради материальных интересов" (12; р. 7). Но в столкновении различных политических амбиций Лоуэлл видел не только меркантильную сторону. Север воплощал для него идеалы американской демократии, без которых невозможно создать справедливое прогрессивное общество. "Мы не сомневаемся в исходе, — писал он. — Мы верим, что самые сильные отряды всегда на стороне Бога. Южная армия будет сражаться за Джефферсона Дэвиса или, в крайнем случае, за свободу своего негодного самоуправления, тогда как мы выступаем в защиту таких принципов, опираясь на которые, правительство только и может быть достойным, а гражданское общество — возможным. На карту поставлена сама жизнь нации" (12; р. 8).

Такая достаточно глубокая оценка событий, возможно, способствовала творческому подъему и продуктивности Лоуэлла в военные годы. Из-под его пера выходили статьи по различным политическим и социальным проблемам, стихи и, наконец, именно тогда была написана вторая серия "Записок Биглоу", одно из самых известных произведений писателя.

В поэзии Лоуэлл остается в рамках романтизма, продолжая писать баллады, оды, эпитафии, наполненные мифологической и библейской символикой и фольклорными образами. В разгаре войны он может заниматься чистым искусством, сочиняя, например, "Две сцены из жизни Блонделя" (1863), где действие происходит в германских замках, а героями являются рыцари и короли. Но сюжеты многих стихотворений связаны с драматическими переживаниями, вызванными войной. В аллегорических строфах, посвященных 70-летию У.К.Брайанта, Америка сравнивается с захваченным бурей кораблем, а Брайант — с певцом на этом корабле. В духе бретонских легенд написано стихотворение "Стирающие саван", где автор ведет во сне диалог с тремя богинями, стирающими саван в реке времени — реке смерти. Через символические образы Воли, Мудрости, Закона, Долга, Знания прослеживается загадочная связь человеческой судьбы с законами времени. Настоящее может предложить только славу или мрак смерти, и лишь тот, кто разгадает тайну времени, обретет будущее. Несмотря на подобный уровень абстракции, стихотворение проникнуто искренней тревогой автора за жизнь воюющих близких людей и исполнено стремления к скорой победе и миру.

Наиболее популярное поэтическое произведение Лоуэлла военных лет — “Ода” (1865), хотя сам поэт в своих письмах отзывался о нем скептически. Он считал, что в “Оде” проявился его постоянный недостаток — “нетерпение ума”, выражающееся в пренебрежении противоречивостью бытия и некритическом подходе к собственным убеждениям. “Ода”, посвященная павшим героям, предназначалась для публичной декламации, поэтому, как писал Лоуэлл, его “задача заключалась в том, чтобы изобрести размер, который бы не утомлял своим однообразием, который бы варьировался вместе с меняющейся тональностью, в котором переходы (включая переходы голоса) могли бы осуществляться без нарушения гармонии”¹⁴. Поэт прибегает к чередованию рифмованного и белого стиха, тем самым внося разнообразие в канонические формы. Сохраняя приверженность романтической символике и философствованию, Лоуэлл тем не менее пытается преодолеть дихотомию высокого и низкого, пассивной созерцательности и действия. Хотя в жизни, по его убеждению, мало ценного и люди играют в ней роль марионеток, существует нечто высшее и вечное, ради чего стоит страдать и умереть. Истина может быть добыта не только с помощью чтения мудрых книг, но и в результате активной борьбы. Из двенадцати частей “Оды” лучшая посвящена президенту Линкольну и называется “Вождь-мученик”. Линкольн, по мнению Лоуэлла, сумел соединить высокие идеалы с земными задачами, стать любимцем и неба, и людей. Этот “пастырь человечества” достиг всего благодаря не знатному происхождению, а личным качествам, человеческому достоинству, мудрости, искренности и твердости. Он правил, не обладая честолюбивым стремлением к власти. Поэт сравнивает Линкольна не с одинокой горной вершиной, возвышающейся над остальным миром, а с прерией, ровной и плодородной, доброй и дружелюбной для всех. Линкольн — “новое порождение нашей новой почвы, первый американец”. Таким образом, у Лоуэлла появляется американский вариант романтического героя — демократического, близкого к обычным людям, умеющего воплощать великие идеи в практические дела.

Гражданская война мыслится поэтом как продолжение национальной истории, как борьба за осуществление американского плана создания нового, совершенного государства. Поэтому, говоря об Америке, он возрождает библейскую терминологию первопоселенцев-пуритан: после победы Севера Америка станет “землей обетованной”, где “текут мед и молоко Свободы”.

Во время войны Лоуэлл продолжил “Записки Биглоу” (*The Biglow-Papers*), первая серия которых вышла в 1848 г. В этой серии, посвященной мексиканской войне, с аболиционистских позиций высмеивалась американская агрессия как попытка рас-

пространения рабства. Во второй серии, которая по частям (письмам-посланиям) печаталась в "Атлантик мансли" и полностью была опубликована в 1866 г., действуют те же герои — Гомер Уилбур, Хоси Биглоу, Бирдофредум Соин. В посланиях, где перемежаются написанные на ново-английском диалекте комические вирши и ученые размышления почтенного пастора, затрагиваются разнообразные политические проблемы. Лоуэлл приветствует решение Линкольна об освобождении рабов, высмеивает нейтралитет Англии, насмехается над южными рабовладельцами. Герои записок относятся к южанам с явной непочтительностью, считая их безответственными, неразумными, недостойными доверия и нуждающимися в узде и ассимиляции с жителями северных штатов. Издеваясь над президентом Конфедерации Дж.Дэвисом, Лоуэлл пародирует речь, с которой тот якобы выступает на "тайной сессии"; где провозглашается новая "южная нация". В одной из своих тирад Хоси Биглоу требует наказать Юг за предательство Союза и развязанную войну и отнестись к нему как к побежденной стране. Подобные радикальные воззрения не одобряются пастором Уилбуром, призывающим к компромиссу, без которого невозможно никакое разумное общество. Взгляды Уилбура, выступающего за умеренность, терпимость и постепенные реформы и склонного к некоторому идеализму, несомненно, близки самому автору. Многие в книге продикувано личными переживаниями Лоуэлла — одно из проникнутых глубокой печалью посланий посвящено трем погибшим племянникам поэта.

В целом "Записки Биглоу" чрезвычайно разнообразны в жанровом отношении и разностильны. Они сочетают прозу и поэзию, публицистику и пастораль, фольклорный юмор и стихи, написанные на латыни. Высокое и низкое как бы дополняют и комментируют друг друга, и романтические формы, благодаря проникновению в них физовой стихии, неизбежно наполняются новым содержанием. Происходит спонтанное освобождение от стереотипного художественного мышления, уже неспособного выразить быстро меняющуюся реальность: Лоуэлл начинает движение к реализму, вводя живые народные образы и повседневную речь.

В теоретическом введении ко второй серии "Записок Биглоу" писатель поясняет избранную им манеру характеристики персонажей. Согласно замыслу Лоуэлла, Уилбур должен был представлять ново-английский характер с его осторожностью и педантизмом, Биглоу — олицетворять здравый смысл. "Пастор должен был стать, скорее, дополнением, чем антитезой своего прихожанина, и я, — пишет Лоуэлл, — чувствовал или предполагал определенный юмористический элемент в реальной идентичности обоих при кажущейся несовместимости". Соин — шут, призванный сместить читателя, но этот образ имеет свое этическое изме-

рение, ибо "истинный юмор никогда не отделен от морального убеждения" (14; р. 441). Соину присуща стихийная, полусознанная аморальность, которая у многих жизнелюбивых натур является спонтанной реакцией на пуританскую строгость.

С помощью своих героев Лоуэлл разрушает заданность и умозрительность романтического мировидения и показывает наиболее распространенные типы национального характера и точки зрения на действительность. По словам самого автора, надев шутовской колпак и прикинувшись шутком Короля Демоса, он поставил перед собой задачу не столько рассмешить публику, сколько привлечь ее внимание к серьезным вещам. Сатира служит у него средством преодоления текущего момента и выхода к философским обобщениям. Из "фехтовальной шпаги" юмор превращается в настоящее оружие. И одну из главных ролей здесь играет живой язык, придающий художественному произведению свежесть и оригинальность и приучающий к самостоятельному, "некнижному" мышлению. Лоуэлл считает, что язык должен питаться соками земли, обогащаться бытовой и диалектной лексикой, окрашиваться человеческими эмоциями. Без народной идиоматики литературный язык становится сухим, неспособным, подобно монашеской латыни, выразить динамичную мысль. Во введении Лоуэлл приводит примеры газетного языка, утяжеляющего и трансформирующего нормальную человеческую речь. Вместо констатирующего "был повешен" склонные к украшательству журналисты употребляют выражение "был отправлен в вечность", вместо "большой пожар" — "разрушительное воспламенение", вместо "сгоревший дом" — "поглощенное огнем сооружение" и т.д. Лоуэлл отрицает распространенное мнение о вульгарности американского юмора, ибо "вульгарность находится в мысли, а не в слове или в способе его произнесения" (14; р. 444). Подробно анализируя ново-английский диалект, писатель считает неверным подход к языку как к чему-то застывшему, раз и навсегда данному в грамматике и словарях. С его точки зрения, язык живет в сердце и используется интуитивно, служа самовыражению личности. Именно неграмотная речь часто обнаруживает поразительную прямоту, точность и силу.

В "Записках Биглоу" видна усилившаяся в военные годы тенденция к сближению литературных и фольклорных форм, продиктованная необходимостью разговаривать с широкими массами на доступном им языке. Для американской литературы середины 60-х годов с ее затянувшимся увлечением романтизмом война стала катализатором, ускорившим естественное угасание и вытеснение устаревших традиций. Однако эти процессы проходили трудно, и многие художники либо сохраняли верность прежним эстетическим пристрастиям, либо переживали творческий кризис,

не находя нового, соответствующего запросам времени языка. Например, Генри Уодсворт Лонгфелло (1807—1882) написал в это время “Рассказы придорожной гостиницы” (1863), выдержанные в чосеровской традиции объединенных новелл и уводящие читателя в далекий мир старины (см. главу “Г.У.Лонгфелло” в наст. томе). На события войны поэт, которого всегда больше вдохновляло прошлое, чем современность, откликнулся лишь несколькими стихотворениями (хотя его вкладом в дело уничтожения рабства можно считать написанный еще в 1842 г. цикл стихов о рабстве, исполненный сочувствия к униженным и страдающим неграм). “Когда времена имеют аромат пороха, — писал Лонгфелло, — вся литература теряет свой вкус. Газеты становятся единственным чтением. Они являются одновременно и летописью, и романом о настоящем” (12; р. 5). При том, что поэту претило насилие и он воспринял войну с мрачным настроением, правда дела Севера казалась ему бесспорной. “О гражданской войне я скажу только так. Это не революция, а заговор Катилины. Это рабство против Свободы; северный ветер против южной чумы” (12; р. 72).

Непосредственно обращенные к теме войны стихотворения отличаются у Лонгфелло сентиментальностью. В “Камберленде” потопленный в неравной битве корабль превращается в символ американского патриотического духа. Над морской пучиной, сомкнувшей свои воды над затонувшим судном, возвышается лишь мачта с разорванным национальным флагом. Автор, возносящий утреннюю молитву за всех убитых в бою, пророчествует, что в стране, где столько храбрых сердец, флаг снова станет цельным. Стихотворение “Убитый у брода” — лирический рассказ о прекрасном юноше с “честным сердцем и правдивыми устами”, который погиб в дозоре в горах от случайной вражеской пули. Розы, символ жизни и любви, прикрепленные к его мечу и шляпе, превращаются в белые розы на мертвых щеках и в алую на простреленном сердце. Пуля оборвала песню воина, и она же настигла женщину, идущую в этот миг по солнечной улице где-то на Севере. По умершей звонили колокола, и никто не понимал, отчего она умерла. В реальных земных трагедиях поэт-романтик видит предначертания истории и волю рока и вводит конкретные события в систему абстрактных символов.

В целом для периода Гражданской войны была характерна поэзия, изобиловавшая риторикой и порою превращавшаяся в рифмованную публицистику. Популярность получили, например, стихи Генри Говарда Браунелла (Henry Howard Brownell, 1820—1872), который служил добровольцем в армии, писал для газет своеобразные поэтические отчеты о битвах и издал в 1864 г. сборник “Лирика одного дня” (*Lyrics of a Day*). В его произведениях

северяне изображаются героями, готовыми умереть за правое дело, а южане — низкими и кровожадными пиратами.

Такая поляризация в оценке соратников и врагов присуща большей части военной лирики и выражает стремление обосновать свою правоту прежде всего этическими соображениями. Выработались определенные клише, переходившие из стихотворения в стихотворение, от поэта к поэту. Не избежали их не только средние, но и крупные литераторы, обладающие несомненной самостоятельностью и оригинальностью мышления. Очень четко расставлены акценты в поэме Р.У.Эмерсона (1803—1882) “Добровольцы” (*Voluntaries*), рисующей Гражданскую войну как борьбу против расового угнетения. Бог на стороне Севера, а не Юга, так как именно северяне выступают защитниками рабов, изображенных с изрядной долей сентиментальности и идеализации. Эмерсон создает типичный для романтической поэзии образ мягкосердечного и слабовольного негра, закованного в цепи и выражающего свой протест и мечту о свободе лишь в печальных песнях.

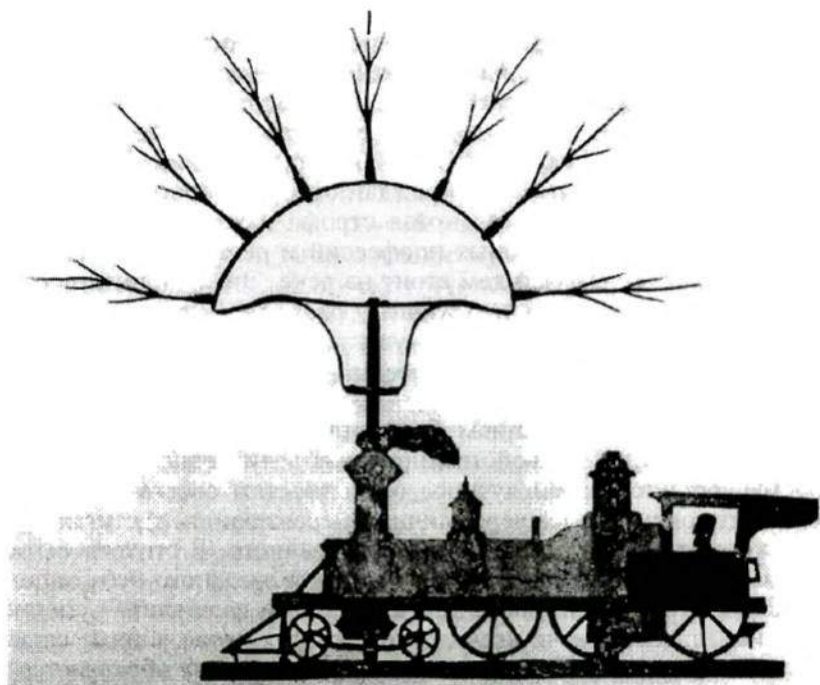
Эмерсон оправдывает войну как справедливое возмездие за лицемерие и фальшь политиков, пытавшихся защитить Союз ценой сохранения на Юге рабовладения — несомненный выпад против Д.Уэбстера. Участие в битве за “расправившую крылья” свободу поэт рассматривает как нравственный выбор каждого гражданина, обязанного выполнить свой долг. Счастлив тот, кто достиг гармонии между общественными идеалами и целями и велениями своего сердца. Юноши, добровольно оставившие домашний очаг, близких и любимых, претерпевающие лишения и без страха идущие под “свинцовый дождь”, находятся под покровительством небес. Бог делает победителем всякого, кто сражается за справедливость, ибо слава побеждает даже смерть. Война, по мысли Эмерсона, дает человеку возможность воплотить в жизнь романтические идеалы и реализовать свой внутренний потенциал, осуществить гармоническое слияние личности и мира. Борьба за освобождение рабов неотделима для поэта от мечты о свободном проявлении индивидуальности, всеобщем равенстве людей, причем рассматриваемом именно как чисто американский феномен. В “Бостонском гимне” Эмерсон воссоздает национальную мифологию об особой миссии Америки, задуманной Всевышним как царство свободы и пример для остального мира: Бог открыл земли на Западе и послал Ангела свободы, который станет царем всех бедных и угнетенных. Придет время, когда установится истинная демократия и властвовать будут бывшие рабы и бедняки, рыбаки, лесорубы и пахари, создавшие новое государство. “Америка — это другое имя Благоприятной возможности. Вся наша история представляется последним деянием Божественного Провидения во благо человеческого рода” (12; р. 57).

Политика американского правительства приобретает у Эмерсона универсальные черты, а Гражданская война становится актом распространения свободы на весь мир. Залогом победы является то, что на стороне Америки находятся все добрые и здоровые силы. "Правительство обеспечило себя наилучшими в мире избирателями: всякая искра интеллекта, всякое добродетельное чувство, каждое религиозное сердце, каждый человек чести, каждый поэт, каждый философ, великодушные городов, здоровые деревни, сильные руки механика, выносливость фермеров, страстное сознание женщин, сочувствие далеких наций — все сплотилось для его поддержки" (12; р. 114).

В комментарии к "Прокламации об эмансипации" Линкольна Эмерсон определял каждый новый этап в истории политической свободы как прорыв человеческого разума в будущее. Установление свободы как органичного и постоянного состояния общества он связывал с подъемом культуры и высоким уровнем цивилизации. Неизбежным переходом к этому и была Гражданская война, создающая необходимые условия для уничтожения угнетения. В произнесенной в 1862 г. в Вашингтоне речи Эмерсон охарактеризовал возникшую историческую ситуацию следующим образом: "Мы пытались совместить два состояния цивилизации. Высшую форму, где труд, и владение землей, и право голоса демократичны, и низшую форму, в которой старое военное право на владение пленными и рабами, властью и землей, сосредоточенными в нескольких руках, создает олигархию. Мы пытались соединить эти два состояния общества под одним законом. Но грубое и по времени более раннее устройство общества плохо функционирует с последующим устройством, что отравило политику, общественные нравы и социальные отношения в Республике на многие годы" (12; pp. 56–57).

Своими лекциями и написанными во время войны эссе Эмерсон активно влиял на общественное мнение и способствовал духовному подъему нации, которая снова вспомнила позабытые в лихорадке обогащения демократические идеалы. Сначала он, подобно многим северянам, был против насильственных мер и считал, что Юг можно "отпустить", с тем чтобы там проводились реформы и шла постепенная интеграция чернокожего населения в белую цивилизацию. Но затем уверовал в очистительную функцию войны и признал ее необходимым испытанием, пройдя через которое, нация станет великой. Ради свободы он был готов смириться с любыми жертвами. "Если это будет стоить десяти лет войны и еще десяти лет для восстановления общего процветания, уничтожение рабства стоит этой цены" (12; р. 89).

Схожую эволюцию прошел и Уильям Каллен Брайант (1794–1878), отказавшийся от идеи постепенных преобразований и при-



ФЛЮГЕР "ЛОКОМОТИВ". 1840.

Неизвестный мастер.

зывавший к войне до победного конца. Протестуя против раскола страны, он в стихотворении "Нет еще" клеймит южан, которые нанесли предательский удар в сердце своей родины, но которым не удастся унижить великую землю. Их отвергает не только прах отцов-основателей, но и природа с ее реками и океанами, и сам Бог, пишущий на небесах "Нет!" В стихотворении "Призыв к нашей стране" поэт просит сограждан отложить топоры и пилы и взять в руки ружья. Каждая новая строфа начинается с обращения к представителям разных профессий и ремесел — к тем, кто живет в горах, к тем, чей дом стоит на реке. Это типичная пропагандистская поэзия, использующая расхожие идеи и образы, апеллирующая к религиозным чувствам сограждан, внушая им надежды на пришествие после победы Сына Божьего и установление его царства.

К лучшим произведениям Брайанта времен войны относятся те, где он, отходя от свойственного ему религиозного морализаторства, остается верен лучшим особенностям своего таланта — осмыслять окружающее через личные переживания, достигая поэтического единства индивидуального и вечного. В стихотворении "Созвездие" наблюдаемая автором картина звездного неба наполняется аллегорическими образами, где среди созвездий — американских штатов — ярче всех горит Орион, символ войны, своим светом затмивший остальные светила. Мысли поэта обращаются к уходящему прошлому с его добром и злом и к будущему, в котором на смену ночи придет ясный день. Гражданская война воспринимается им как событие космического масштаба, а вера в светлое будущее страны сочетается с сожалением о том, что сам лирический герой может его уже не увидеть.

Общением с природой навеяны мысли Брайанта об ужасах войны и грядущем мире в стихотворении "Возвращение птиц". Птицы, раньше срока прилетевшие с Юга, — свидетельство неестественности кровопролития, враждебного человеку и природе. Жизнь не может продолжаться там, где рубят сады, а на пашнях закапывают трупы. Но поруганная природа возродится, придет весна, и не грохот барабанов, а только ветер и жужжание пчел будут спугивать пернатых. Отказываясь от призывов к войне, поэт возвращается к воспеванию мирного крестьянского быта и молится о том, чтобы в руках у людей оказалось не оружие, а плуг. Таким же настроением проникнуто и стихотворение "Моя осенняя прогулка", где автору, созерцающему красоту осени, напоминает о битвах и смертях дующий с юга ветер. Опадающие листья сравниваются с павшими воинами, а мирные дома вызывают чувство горечи и размышления о страданиях вдов и матерей. В лирике Брайанта доминируют два мотива — скорби по погибшим и надежды на свободное и радостное будущее после победы.

Несколько более осторожным в прогнозах относительно судьбы страны был Герман Мелвилл (1819—1891). Не случайно его сборник стихов о войне озаглавлен “Батальные сцены, или Война с разных точек зрения” (*The Battle-Pieces and Aspects of the War*, 1866). Мелвилл пытался всесторонне осмыслить и объективно оценить создавшуюся историческую ситуацию. Хотя его симпатии принадлежали Северу, он не был abolitionистом, предполагая, что рабство отомрет само по себе, и призывал к лояльности по отношению к Югу, отдавая должное мужеству южан и их патриотизму. Присущий Мелвиллу скептический взгляд на человеческую природу и прогресс возбуждал у него опасения, что военная победа северян, принеся мир, не будет означать победы духовной, ибо на Севере, где также существует эксплуатация, возможно наступление эры меркантилизма, власти кошелька, забвения демократических идеалов отцов-основателей.

Несмотря на то, что Мелвилл не принимал непосредственного участия в войне и лишь навещал племянника, служившего в армии на Потомаке, он оставил довольно значительное число поэтических произведений, посвященных разным аспектам разворачивающейся перед ним исторической драмы. Следуя своей склонности к философствованию и романтической тяге к соизмерению всего сущего с природой и космосом, Мелвилл ищет связи между политическими событиями и волей providения. У него возникают сомнения в оправданности и богоугодности совершаемого людьми даже во имя благих целей, так как он видит противоречие действий и их внутренней, подчас скрытой от человека сути.

...Тогда не открытых, а внутренних ран
Боюсь я твоих, государство.
Боюсь твоих величайших надежд, отравленных ядом коварства.
Природу сумеем, пожалуй, сдержать,
А может быть — и с пользой — читать
Ее роковые скрижали.
Но бури есть тайные — их не унять
Нам и не понять их, а все же
Боюсь, что прогнили стропила домов и киль корабля покорежен¹⁵.

“Опасения” (перев. В. Топорова)

Границы настоящего момента раздвигаются с помощью исторических параллелей, появления средневековой атрибутики, излюбленных романтиками мотивов Востока. То поэт сравнивает Гражданскую войну с войной Алой и Белой роз (“Сражение на Каменной реке, Теннесси”), то снаряжает воинов медными мечами и латами (“Ночной переход”), то проводит аналогии с Римом, дабы показать, что предавшееся насилию общество может вер-

наться к эпохе варварства. Во время "разгула кощунственного мятежа":

...Как сон исчезли
Законы и святыни, что недавно
Сердцам внушали трепет и покорность
И своеволью ставили предел.
Во тьму столетий человек отброшен...
И город воскрешенный благодарен,
Не замечая темного пятна
На догмате республиканской веры
В природное людское совершенство
И римский сан, не терпящий кнута.
"На кровле" (перев. С. Сухарева и С. Шик)

В стихотворении "Армии пустыни" события в Америке XIX в. сравниваются с племенными войнами в дохристианскую эру. Автор рисует совершенно конкретные картины и эпизоды войны — вражду противоборствующих сторон, допросы пленных, могилы, покинутые лагеря, белые палатки, напоминающие саваны, и в выделенных курсивом строфах дает свои философские комментарии. В них говорится о том, что христианство не улучшило человека, он остался таким же несовершенным, и за добро приходится бороться снова и снова.

Романтическая универсальность свойственна у Мелвилла и человеческим характерам, будь то обобщенные фигуры воинов или конкретные исторические персонажи. Герой стихотворения "Лайон", в неравном бою предпочитающий позору смерть, обладает твердым сердцем библейского пророка. Личная судьба генерала Конфедерации Твердокаменного Джексона определена не его безусловным мужеством, а безнадежностью и несправедливостью дела, за которое он воюет.

Развеется слава его, как дым,
Ведь Злу не дано воздвигнуться, но
Храбреца мы скорбью почтим.
"Твердокаменный Джексон" (перев. Д. Шнейерсона)

В стихотворении "Прежняя рабыня", с разъясняющим подзаголовком "Идеализированный портрет работы Э.Веддера на весенней выставке Национальной академии 1865 года", лицо негритянки несет отпечаток "мучки целого народа" и в то же время предсказывает грядущее счастье.

Автор готов скорбеть по каждому погибшему юноше, северянину или южанину, чистая душа которого была вдохновлена легендами о делах отцов. Этих молодых воинов, прошедших "общий ад смертей и ран", "священник и родная мать благосло-

вили убивать, и честь для всех была вождем". То, что объединяет людей — зависимость от воли провидения, мораль, духовная связь с окружающим миром — важнее для поэта, чем политические разногласия. В судьбах представителей обоих лагерей он видит прежде всего противоречие между молодостью и насилием. Отказ от радостей бытия и стремление к военной славе поэт считает проявлением неуважения к самой жизни и с укоризной и печалью следит за тем, как солдаты радостно шагают в бой, предвкушая славу и лавры победителей и не думая о близкой смерти ("Марш в Виргинию").

Для Мелвилла в мире и людских судьбах есть высшая тайна и высший смысл, который тщится познать человек. Поэтому победа — это не цель и не итог, она не приносит ни покоя, ни счастья, ибо разрешает только преходящие, а не высшие проблемы бытия. Лишь миг удовлетворения испытывает моряк-победитель, собирающий в светских салонах дань восхищенных дамских взоров.

Ибо счастье лишь мелькнуло,
А душа все ждет:
То, что в ней однажды всколыхнулось,
Дремлет. Белая акула
Ускользает в сумрак вод.

"В память о морской победе" (перев. Д. Шнейерсона)

Неразрешимая загадка мирового зла, символизированного в образе белой рыбы, мучает и автора, и героя. Но для отчужденности человека от общества могут быть и земные причины — жестокость и уродство войны, физические и душевные страдания. В "Командире студенческого полка" один из тех, кто, полный романтических восторгов, с энтузиазмом стремился воевать, возвращается после победы искалеченным, "побитым, сытым войной". Его не радует ликующий народ, венки и флаги, в душе его растет боль и досада, вызванные не личным несчастьем, а тем, что, "о небо! — там, в крошечных боях, открылась правда ему". Это правда о войне как она есть, без романтического флера, и в ряде стихотворений Мелвилл стремится честно рассказать о ней.

Пишу размеренным стихом,
Не слишком расторопным.
Пусть говорит он о войне,
Отбросившей всю мишуру,
И не звучит
Кимвалом допотопным.

Ура победе без речей
 И без эффектов шумовых.
 Теперь зависит ход войны
 От мощных мускулов машин.
 Она в руках
 Ремесел и мастеровых.
 "Утилитарный взгляд на бой "Монитора"
 (перев. Игн. Ивановского)

Это новый образ войны, где "воин стал рабочим", где все решают не столько люди, сколько бездушная техника, "работа рычагов, осей, гребных винтов и правильный расчет калорий".

Элементы романтического и реалистического видения мира могут соседствовать в одном произведении и даже в одном образе, как, например, в стихотворении "Генерал Шеридан в сражении у Седар-Крика". Реальная картина битвы передается с помощью эмоциональной прямой речи, напряженного ритма, описания конкретных эпизодов сражения. Один из центральных образов — конь генерала:

Попона из горностая —
 Больно битва грязна.
 Белый — в красное пламя.
 Больно жаль скакуна.
 Разглядели в бинокли:
 Вот он мчит, сатана!
 В панике побежали.
 Наши на них нажали.
 Из-под копыт сверкали
 Искры — в бой, старина!
 (перев. В. Топорова)

Конь — "старина", боевой товарищ, и "сатана", белый дьявол, не боящийся адского алого пламени, то есть одновременно и реальное существо, и романтический символ.

В поэме "Донелсон" (1862) реалистичность в изображении войны достигается путем оригинальной композиции и сюжета: собравшаяся на улице толпа читает поступающие с места боев сводки. Эти сводки — зарифмованные подробные отчеты о военных действиях, где приводятся документальные сведения об убитых и пленных, рассказывается о переносимых солдатами лишениях. Война не романтизируется, так как показана через восприятие тех, кто непосредственно испытывает ее тяготы, и через реакцию простых обывателей, переживающих за исход сражений. Мнения и чувства людей Мелвилл старается передать в диалогах, монологах, повседневной эмоциональной речи. И вместе с тем, присутствие автора постоянно ощущается — и в мастерски обри-

сованной общей картине происходящего, и в искусной фиксации настроений толпы, и в драматической насыщенности событий, и во введении в фактографические сводки поэтических пассажей.

Да, есть необычайные минуты —
Кровь, слезы и жестокая война!
Пологость склона сданного видна
И странно выглядит она, как будто
Пунцовый клевер пал на белый наст.
То пролитая кровь. Лежит полого
Луг смерти. Всякий жать на нем горазд,
Но тех жнецов самих пожнет много,
И эта неминуема дорога.

(перев. Ал. Ал. Щербакова)

Поэтический взгляд автора проникает во все элементы изображаемой картины, как бы комментируя различные трактовки и восприятие происходящего. При этом он может либо усиливать то эмоциональное напряжение, которое заложено в самом излагаемом факте, либо диссонировать с настроением героев. Изображая ликование толпы по случаю победы, автор, помня о кошмаре войны, не может разделить всеобщей радости и восклицает:

О господи! Пускай триумфы и стенанья —
С потоком времени уйдут из поминанья,
Забудутся, как сон.

(перев. Ал. Ал. Щербакова)

Военная лирика Мелвилла остается преимущественно в пределах романтической традиции, но обилие в ней реалистических образов позволяет говорить о возрастающей тяге писателя к новым поэтическим формам. В его элегиях, распространенном жанре военных лет, стандартные “лавровые венки”, “девы с букетами цветов” и “ангелы” сменяются простыми образами вечной природы, символизирующими продолжающуюся жизнь.

— Мы старые вязы.
Мы смерти упорней.
Стань мир еще вздорней —
Не высохнут корни
И листья весной распустанятся сразу.

“Малвернский холм” (перев. В. Топорова)

Претерпевают изменение взгляды Мелвилла на исторический процесс. В стихотворении “Мученик”, посвященном памяти Линкольна, который традиционно изображался отцом осиротевшей нации, месть осуществляет уже не Бог, а исполняющий его волю Мститель-народ.

Плачут сильные душой,
И скорбь страны горька.
Но у скорбного народа
Железная рука.
Берегитесь — у народа
Железная рука.

(перев. Игн. Ивановского)

Особенность мировидения Мелвилла — умение во всем различать земное и высокое, способность взглянуть на события с разных точек зрения, повышенная чуткость к противоречивости и двойственности бытия. Это проявляется и в его трактовке войны как национальной трагедии и при этом — борьбы за справедливость, и в неоднозначном подходе к причинам кровопролития — как проявления божьей воли и несовершенства человеческой природы, и в объективном отношении к врагу. Он был противником наказания южных штатов и с уважением писал о генерале Ли, которому предоставил слово для защиты дела Юга и своей чести в стихотворении “Ли в Капитолии”.

Э.Уилсон пишет, что Мелвиллу удалось уловить одну из важных черт Гражданской войны — “...взаимное восхищение двух лагерей друг другом, интимную сущность конфликта, который, хотя и был братоубийственным, в то же время являлся инцестом” (8; р. 327). Эти слова сказаны о поэме “Разведка в Олди” (*The Scout Toward Aldie*, 1866), где присутствует типичная для Мелвилла ситуация — “...преследования или гонения одного существа другим, с амбивалентными отношениями между ними, в которых смешиваются отталкивание и притяжение, но которые неразрывно связывают их вместе...” (8; р. 326). Герой здесь — реальный полковник Джон Мосби, наводивший страх на северян во время Гражданской войны и ставший легендарной фигурой. Его преследует отряд федеральной армии во главе с молодым офицером, что является своеобразным отражением сюжета “Моби Дика” и взаимоотношений капитана Ахава и Белого Кита. В конкретном эпизоде автор ищет тайный смысл и действие непознаваемых сил: на пути отряда постоянно встречаются зловещие знаки. Мосби, чье имя повторяется в конце каждой строфы, прямо сравнивается с рыбой (“в зеленом мраке леса скользит, как акула”). Он, как и Моби Дик, — носитель мистического мирового зла, непобедимого и как бы зачарованного. Молодой офицер, подобно Ахаву, одержимый навязчивой идеей поймать злодея, попадает в ловушку и гибнет. Его судьба — аллегория тщетности людского единоборства с вездесущим злом.

Хотя война стимулировала рост реалистических тенденций в американской литературе, как уже отмечалось, романтизм сохранил свои позиции в творчестве большинства поэтов. Пожалуй,

лишь у Уолта Уитмена (1819—1892), для которого война стала источником подлинного вдохновения, появление новых тем, идей и образов свидетельствовало о существенном сдвиге в сторону реалистического метода. Отношение поэта к целям войны было обусловлено его взглядом на мир, где главенствовали идеи единства в многообразии и гармонии бытия. Проблема Союза представлялась Уитмену не столько политической, сколько философской, и входила в общую концепцию связей человека и природы, содружества стран и наций. Соединенные Штаты олицетворяли для него святые принципы демократии, равенства и американизма.

Как квакер Уитмен был против насилия и сочувствовал в равной мере северянам и южанам. Будучи на стороне Севера, он оставался патриотом всей Америки, верил в ее мессианскую роль, а освобождение рабов мыслил как шаг на пути ко всеобщему царству свободы и избавлению личности от тирании. К черной расе Уитмен относился как к одной из частиц человечества, конгломерату равноправных личностей. Несмотря на то, что рабство было для него неприемлемым, он не сочувствовал радикальному аболиционизму, выступал за постепенные реформы и невмешательство в дела Юга, а в Гражданской войне видел прежде всего необходимую меру для защиты целостности страны и вторую после революционной битвы за демократию. Считая ее великим событием в судьбе человечества, он мечтал написать фундаментальную историю войны в нескольких томах, но этому замыслу не суждено было осуществиться — слишком трудоемкой оказалась работа. Сам Уитмен не принимал непосредственного участия в военных действиях, и его личный опыт сводился к службе в госпитале в 1863 г. Об этом эпизоде своей жизни впоследствии, в 80-е годы, он написал воспоминания “Памятные дни”, где поведал об одной из самых тяжелых сторон войны — человеческих увечьях, страданиях и смертях. Работа в госпитале помогла ему узнать войну изнутри, увидеть ее глазами не политиков, а простых солдат, ставших основными героями его военной лирики.

Именно произведения времен Гражданской войны принесли Уитмену признание и успех, тогда как изданные перед этим ранние варианты “Листьев травы” были встречены достаточно холодно и публикой, и критикой. Сам поэт считал сборник “Барабанный бой” (*Drum-Taps*, 1865) своим лучшим произведением. “По моему мнению, — писал он в одном из писем, — он выше “Листьев травы”, — несомненно, совершеннее как произведение искусства, пропорционален... он передает... противоречивые колебания отчаяния и надежды и происходящие сдвиги, изображает массы, и вихрь, и оглушающий грохот (кроме того, как бы невидимой рукой — определенную цель и идею) — вместе с невероят-

ной болью раненых и страдающих, прекрасных молодых мужчин, охваченных агонией и смертью,... поэтому книга невероятно печальна" (3; р. 174). В этой характеристике собственного творчества поэт действительно раскрывает основные его особенности — стремление запечатлеть явление в его целостности и многообразии, сочетать чрезвычайную обобщенность с наглядной конкретностью, передать отвлеченную идею через зримые образы.

В отличие от других поэтов, Уитмен не сочиняет поэтические отклики на то или иное событие, а в цикле стихов дает панорамную картину войны, где мир охватывается и в вертикальном, и в горизонтальном измерении. Вертикальные ряды — это космос, Земля, Америка, Юг и Север, а также человечество, нация, масса, личность, которые одновременно входят в "горизонтальные" множества стран, штатов, городов и деревень; гор, морей и рек; народов, профессий, индивидуальностей. Единство — естественное, закономерное и желаемое состояние всего сущего, и война призвана в итоге восстановить его, преодолев пагубный, насильственный раскол. США Уитмен считал "мечтой человечества" и горько сожалел, что они разбились, "как фарфоровая тарелка". Война обострила патриотические чувства поэта, сопрягаемые не с отдельным регионом, Севером или Югом, а со всей страной, сделала его певцом нации и каждого штата. Он мысленно пролетает над Америкой,

Чтобы первым (если понадобится — то под дробь барабанов военных)
Понять самое главное, суть всей нераздельной единой страны,
А потом — каждого штата песнь¹⁶.

"Над Поманоком летаю, как птица" (перев. Я.Белинского).

Ради высшей цели Уитмен готов призывать к войне. "Для меня несомненно, — писал поэт, — что Соединенные Штаты благодаря этой войне и ее результатам — и только через них — сейчас готовы занять и, весьма вероятно, займут свое подлинное место в истории..." (12; р. 282).

Важным моментом в творческой эволюции Уитмена становится его движение от индивидуального к коллективному, от автономного человека к массе как качественно самоценному образованию. Главным героем его поэзии оказывается американский народ, который сможет исполнить миссию носителя свободы только в "массе своей":

Дружба приведет нас к Свободе,
Те, кто любят друг друга, будут неодолимы
И Америка станет победоносной.
Сыны Всеобщей Матери, вы победите...

Тот, кто живет в Массачусетсе, будет товарищем живущему в Миссури,
Живущий в штате Мэн и в жаркой Каролине и еще один, из Орегона, —
их свяжет дружба триединая,
Что драгоценнее для каждого из них, чем все богатство мира.

“Над бойней вознесся пророческий голос...” (перев. Я.Белинского)

Поскольку для Уитмена все люди равны, он по-человечески готов любить врагов. В стихотворении “Перемирие” он пишет:

Итак, мой враг мертв, мертв, человек, божественный, как я сам,
Я смотрю, как он лежит бледный и спокойный в гробу, — я подхожу ближе,
Склоняюсь и касаюсь нежно своими губами белого лица в гробу.

(перев. Н.Булгаковой)

Мириады, вставшие на защиту Соединенных Штатов, — мастеровые, адвокаты, возчики, приказчики, счетоводы, привратники. Каждый из них олицетворяет собою какое-то ремесло, какую-то частицу народной жизни. И каждый появляется в контексте повседневных реалий, что подчеркивает одновременно и то, что война стала делом обычных людей, и то, что она оторвала их от нормального существования. Полк, шагающий к реке, видится поэту в романтическом ореоле, он не может сдержать своего восхищения прекрасными воинами, но вместе с тем замечает пот и пыль на мундирах.

Как они прекрасны, как шагают к реке, потные, с ружьями на плечах!
Как я люблю их, как сжал бы в объятьях их, загорелых, в запыленных
мундирах!

“О песне, сперва, для начала...” (перев. Б.Слуцкого)

Романтическое у Уитмена почти свободно от клишированных форм и образов, не отягощено сложной религиозной символикой. Он сознательно отказывается от сентиментальности, возвышенной риторики и книжной вторичности. В стихотворении “1861” поэт пишет:

Сладкие рифмы и чувствительные любовные романы не для тебя,
суровый год!
Ты не сидишь у стола, как бледный поэт, сюсюкая тихо стишки,
Но, как сильный мужчина, выпрямясь, в синей одежде, шагаешь
с ружьем на плече,
Мускулистый, загорелый, с тесаком за поясом сбоку.
Я слышу, как зычный твой голос гремит по всему континенту...

(перев. М.Зенкевича)

Для Уитмена тема войны связана с народной стихией, мужским началом, физической силой, которыми наделяется само слово. “Сладкое”, “чувствительное”, “бледное” противопоставля-

ется “сильному”, “мускулисту”, “зычному”, а слово воистину приравнивается к грозному оружию:

Слова, книжные слова! Что такое слова?..

Я вношу в мою песню острый, сверкающий штык, свист пуль и свист
картечи...

Я залью мою песню потоками крови, крови текучей и радостной.

Я пушу мою песню на волю, пусть летит, куда хочет,

Пусть состязается с плещущим знаменем, с длинным остроконечным
флажком.

“Пение знамени на утренней заре” (перев. К. Чуковского)

В стихотворении “Одному штатскому” Уитмен отвечает тому, кому нужны были “невоенные, мирные, томные песни” и кто просил у него “сладковатых стишков”:

Я рожден заодно с войною,

И барабанная дробь — для меня сладкая музыка, и мне любы

похоронные марши,

Провожающие бойца до могилы с тягучим рыданием, с конвульсией слез.

(перев. К. Чуковского)

Как пишет об Уитмене А. Кейзин, “в своем глубоком одиночестве он создал тождество собственной жизни с книгой”¹⁷. Фигура автора играет огромную роль во всем цикле “Барабанный бой”. Поэт выражает свои эмоции по отношению к происходящему, стремится слиться с каждым выходящим из-под его пера образом, демонстрирует единство личности и мира, мысли и чувства, поэзии, политики и философии. Обладая необыкновенной широтой взгляда, возможностью в своем воображении легко перемещаться во времени и пространстве, он средствами искусства демонстрирует реальную взаимосвязь всего сущего и всех людей. Поэт то парит над земной суетой, оценивая ее с вершин высшего знания, выступая в облике проповедника, пророка, глашатая, то спускается на грешную землю, превращаясь в товарища простых солдат, сопереживая их страданиям и бедам. Эти две пересекающиеся авторские позиции позволяют показать и героическую, и неприглядную стороны войны и в конечном счете формируют поэтический мир Уитмена, соединяющий в себе романтическое с реалистическим. Причем попытка взглянуть на исторические события глазами рядовых участников стала одним из показателей движения поэта к реализму.

В стихотворении “Врачеватель ран” юноши просят автора рассказать о войне:

Так будь же свидетелем вновь — Расскажи о двух армиях мощных,
О войске стремительном, славном, — поведай о том, что видел,
Что врезалось в память тебе. Какие битвы,
Победы и поражения, осады навек ты запомнил?

(перев. М.Зенкевича)

Но в памяти поэта остались не битвы, не героика, не слава, а страдания изуверченных солдат. Он вспоминает, как служил санитаром в госпитале, как старался помочь каждому несчастному, бинтовал раны, смывал гной и кровь с обрубков ампутированных рук. Сцены в лазарете полны страшных подробностей:

Заглянув туда, я увидел то, чего нет на картинах, в поэмах:
Темные, мрачные тени в мерцанье свечей и ламп,
В пламени красном, в дыму смоляном огромного факела
Тела на полу вповалку и на церковных скамьях;...
Санитары, хирурги с ножами, запах крови, эфира,
Нагромождение тел в разных позах, живые и мертвые,
Груды, о груды кровавых тел — даже двор переполнен...

"Сомкнутым строем мы шли..." (перев. М.Зенкевича)

Тема смерти занимает очень большое место в творчестве Уитмена периода Гражданской войны. В отличие от других поэтов, он лишает смерть романтического ореола и рассматривает ее как одно из естественных проявлений бытия, как неотъемлемую часть жизни. Но безвременная гибель молодого существа — трагедия, противная природе. В стихотворении "Иди с поля, отец" весть о гибели сына приходит на ферму, где "все так спокойно, полно жизни и красоты", и приносит невыразимое горе отцу и матери. Сочувствие и скорбь меняют и авторское восприятие мира:

Ах теперь я только и вижу
Во всем изобильном Огайо с его городами и фермами
Одну эту мать со смертельно-бледным лицом...

(перев. М.Зенкевича)

В большинстве элегий времен войны убитый воин мгновенно превращался в романтического "павшего героя", увенчанного лаврами и оплаканного юными девами. Для Уитмена же каждый умерший — "мой товарищ, мой сын", неповторимая личность, с которой поэт связан неразрывными узами. Неся "стражу любви" у тела покойного друга, автор сближает жизнь и смерть, обращаясь с мертвецом, как с живым.

Я повернул тебя лицом к звездам, и любопытный ветер овеивал нас ночным
холодком...

Товарища бережно я завернул в его одеяло,
Заботливо подоткнул одеяло под голову и у ног...

"Странную стражу я нес в поле однажды ночью..." (перев. И.Кашкина)

В этом ощущении близости к мертвым проявляет себя идея космического единства бытия и небытия, единства сакрального и повседневного. И образ Христа, появляющийся в стихотворении “Лагерь на рассвете, седом и туманном...”, связан прежде всего с темой любви и человеческого братства.

Юноша, думаю, что признал тебя, — думаю, что это лицо — лицо
самого Христа,
Мертвый и богоподобный, брат всем и каждому, он снова лежит здесь.
(перев. Б.Слуцкого)

Смерть предстает в двух ипостасях — в некоем эротизированном облике, подобная прекрасной женщине, призываемой возлюбленным: “Явись, желанная смерть! Внемли, о прекрасная смерть! Сжался, приди скорей”. И одновременно — как антитеза живой плоти, как нечто страшное и уродливое:

Еще день, другой — и конец, видите, как тело обмякло, ослабло,
А лицо стало иссиня-желтым.

“Врачеватель ран” (перев. М.Зенкевича)

Как пишет американский исследователь Э.Бутчер, у Уитмена не было пуританского взгляда на смерть, связанного с понятиями морали. “Спасение в его произведениях стало мистическим опытом, отдаленным как от этического контекста, так и от первородного греха”¹⁸. Духовность человека, бессмертие его души не существуют вне материального, чувственного мира природы и являются элементом космического бытия.

Один из лучших поэтических циклов времен войны — элегии, посвященные памяти президента Линкольна. Здесь смерть героя становится стимулом для объединения нации, а Линкольн, выходец из народа, вырастает в символ американской демократии. “В своем культе Гражданской войны, — пишет А.Кейзин, — Уитмен связывает себя с героической и творческой энергией, которая, казалось, распространялась от народа и его представителей...” (17; р. 121).

В стихотворении “Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень...” тело Линкольна проносят по всем штатам — через луга с полевыми травами, через поля с желтой пшеницей, через яблоневые сады, по улицам городов. Идея национального единства находит отражение и в конкретных бытовых сценах, и в символических образах, имеющих земную основу. “Светлая и священная”, “нежная” и “ласковая” смерть не может прервать жизнь — на ферме цветет сирень, а дрозд поет “песню кровоточащего горла, песню жизни, куда изливается смерть...” Мавзолей Лин-

кольна поэт хочет украсить “картинами ранней весны, и домов, и ферм”.

И чтобы тут же, поблизости, — город с грудой домов со множеством
труб дымовых,
И чтобы бурлила в нем жизнь, и были бы мастерские, и рабочие шли бы
с работы домой.

В уитменовском прославлении смерти, ее включении в вечный круговорот обновляющегося бытия есть нечто языческое и карнавальное:

От меня тебе серенада веселья, пусть танцами отпразднуют тебя,
пусть нарядаются, пируют.
(перев. К. Чуковского)

Открывшаяся поэту “священная сущность” смерти — это ее нераздельность с жизнью. Несмотря на изображенные Уитменом трагические стороны войны, в целом его сборник “Барабанный бой” полон оптимизма по отношению к будущему страны, веры в прогресс и грядущее царство свободы. Он призывает в “Либертад”:

От певцов, поющих отребье славы прошлого,
От гимнов феодальному миру, от триумфов королей, рабства, каст
и сословий,
Повернись к миру, которому предназначены грядущие триумфы, —
откажись от мира отсталости...
Так повернись же, Либертад, и не бойся — обрати свой бессмертный лик
К будущему — оно величавее всего, что было в прошлом,
И оно бодро и уверенно готовится к тебе, о Либертад.
(перев. Б. Слуцкого)

Творчество Уитмена военного периода — наиболее яркое свидетельство того влияния, которое оказала Гражданская война на отечественную литературу. Но это влияние в разной степени прослеживается и у других поэтов, имея не всегда однозначные последствия. С одной стороны, ангажированность, желание выразить общепринятые взгляды и чувства нередко только усугубляли нормативность эстетики, вторичность, клишированность и риторичность, присущие творчеству многих поэтов-романтиков. С другой стороны, политизация поэзии, привнесение в нее элементов публицистичности, злободневности и агитационности, расчет на массовое восприятие вынуждали преодолевать книжность и элитарность. В стихотворениях и поэмах появлялись реалии повседневности, доступнее, проще и естественнее становился язык. Отразив кризис одновременно религиозной и романтической концепции бытия, поэзия, приближалась к конкретной жизни,

приобретая неведомое ей ранее значение в обществе, превращалась в участницу народной жизни.

* * *

Большую роль в формировании общественного мнения в период Гражданской войны сыграла и публицистика. На Севере, естественно, преобладали антирабовладельческие издания, среди которых можно выделить журналы "Либерејтор", "Индепендент", нью-йорские газеты "Трибюн" и "Ивнинг пост" (издатель У.К.Брайант). Но многие издания занимали умеренные позиции, как, например, редактируемый Дж.Р.Лоуэллом "Атлантик мансли", а значительное число газет и журналов откровенно симпатизировало Югу. В конце концов периодику "медянок" (сторонников Юга) запретили распространять по почте, а их редакции стали подвергаться преследованиям и разгромам со стороны возмущенных толп патриотов-северян.

Однако не вся публицистика военных лет служила выражению тех или иных пристрастий и эмоций. Многие литераторы стремились трезво оценить положение, разобраться в глубинной сути разыгравшейся национальной драмы. Одной из таких попыток проанализировать экономическую и политическую ситуацию в стране была книга известного архитектора Фредерика Лоу Олмстеда (Frederick Law Olmsted, 1822—1903) "Хлопковое королевство" (*The Cotton Kingdom*, 1861), получившая высокую оценку у многих видных писателей и повлиявшая на представление северян о Юге. Эта книга была создана на основе трех томов очерков, написанных для "Нью-Йорк таймс" в 50-е годы в результате длительной поездки автора в южные рабовладельческие штаты.

Олмстед дает объективную, основанную на экономическом анализе картину предвоенного Юга, не становясь на сторону ни аболиционистов, ни сепаратистов. Он осуждает институт рабовладения прежде всего в силу его экономической неэффективности и дурного влияния на общественные нравы. Определяя рабство как источник хозяйственной отсталости и низкой культуры региона, автор в то же время предупреждает о необходимости осторожно подходить к освобождению негров. Полемизируя с идеологией "плантаторской традиции", Олмстед лишает Юг флера романтизма, уничижительно отзываясь о нравах высшего класса, лишенного духовных интересов, не стремящегося к образованию, склонного к грубым развлечениям и деморализованного постоянным страхом перед негритянскими бунтами. Но Олмстеда интересует состояние не только элиты, но и широких слоев населения, поэтому он подробно описывает будничную жизнь, рисуя реальную картину южного быта.

Достаточно реалистическое описание уже послевоенного Юга дал Джон Т.Траубридж (John T.Trowbridge, 1827—1916). В его книге “Юг: путешествие по полям сражений и разрушенным городам” (*The South: A Tour of Its Battlefields and Ruined Cities*, 1866) не замалчиваются те несчастья, которые принесли на Юг северные войска, и объективно оценивается плачевное состояние разоренного края. Как и Олмстед, Траубридж опирается на живые конкретные наблюдения и достоверные свидетельства, но его сочинение отличается некоторой дидактичностью и морализаторством. Он считает, что Юг был наказан Богом за грех рабовладения, но уверен, что божьей же волей произойдет возрождение региона, где воцарятся добро и свобода.

О гораздо более земных способах достижения справедливости идет речь в дневнике Шарлотты Л.Фортен (*The Journal of Charlotte L. Forten*, написан в 1854—1864 годах, опубликован в 1953 г.), негритянской девушки из зажиточной филадельфийской семьи, внучки известного abolitionиста. С большой искренностью и сочувствием к бывшим рабам она описывает свою деятельность на одном из островов в Южной Каролине, куда были переселены освобожденные негры. Работая учительницей, Фортен откровенно говорила о трудностях психологической адаптации людей к новым условиям существования. Ей как образованному человеку передовых взглядов и в то же время представительнице угнетенной расы удалось сочетать трезвое, объективное отношение к эмансипации рабов с личным, глубоко интимным пониманием и переживанием расовой проблемы. К тому же Фортен проявляла деятельный интерес к культуре своего народа, записывая негритянские песни и обычаи.

Интересны независимой точкой зрения автора “Личные воспоминания виргинца о войне” (*Personal Recollections of the War by a Virginian*) Д.Х.Строзера (D.H.Strother, 1816—1888), напечатанные в “Харперс мэгезин” в 1866—1868 годах. Южанин, воевавший на стороне Севера, скептически относился к обеим сторонам. Юг представлялся ему увязшим в прошлом, отсталым регионом, Север — более передовым и цивилизованным, но пораженным политической коррупцией, негры — испорченными рабством и неприспособленными к самостоятельной жизни, Линкольн — недостойным доверия. Такой взгляд, возможно, лишил записки патристического пафоса, но зато позволил автору увидеть неприглядные стороны политики, отнестись ко всему происходящему с изрядной долей юмора.

Сразу после войны и в последующие годы появилось много воспоминаний самих участников сражений. Среди них мемуары знаменитых генералов — Улисса С.Гранта и У.Т.Шермана, а также рядовых военных, например, полковника О.Дж.Дутанна,

написавшего в 1865 г. документальную повесть о “военных лагерях и тюрьмах”, или Томаса Уэнтворта Хиггинсона (Thomas Wentworth Higginson, 1823–1911), автора “Военных будней в черном полку” (*Army Life in a Black Regiment*, 1870). Хиггинсон, до войны сочинявший романы и антирабовладельческие трактаты, был назначен в 1862 г. командующим первым добровольческим полком, сформированным из 800 бывших рабов и размещенным в Южной Каролине. Это мероприятие имело не столько практическое военное значение, сколько являлось своеобразным экспериментом, проверкой способности негров к обучению и их готовности к сознательной дисциплине. Поэтому главным объектом наблюдения Хиггинсона были его подопечные, к которым он относился с большой благожелательностью и изрядной долей патернализма, в чем-то перенося на них романтические представления о естественном человеке. Для него это “вечные дети”, “они просты, послушны и любящи до абсурда”¹⁹, незлобивы, не мстительны, не уступают белым в храбрости и патриотизме и имеют развитое чувство чести. Развеивая расовые предрассудки и опровергая устоявшееся мнение о несообразительности, трусости и лени чернокожих, Хиггинсон не отрицает, что они плохо поддаются военной муштре и дисциплине, но это представляется ему естественным для “детей природы”, склонных к беззаботному наслаждению радостями бытия. Он подчеркивает их артистизм, способность испытывать чувства счастья и веселья, их искреннюю религиозность.

Хиггинсон пытается освоить негритянскую культуру, записывает спиричуэлс, распеваемые у костра по вечерам, и ощущает себя при этом вторым Вальтером Скоттом, который так же записывал шотландские баллады. Примером для собирателя фольклора служили и “Записки Биглоу” Дж.Р.Лоуэлла, хотя он старался избежать, по его мнению, “единственной ошибки” своего предшественника, касающейся воспроизведения диалекта, — “чрезмерного использования орфографических ошибок, что лишь смущает глаз, не приближая нас к особенностям звука”²⁰. В спиричуэлс Хиггинсон видел выражение национального характера негритянского народа, его уважения к предкам, бесконечного терпения, надежды на свободу, даже если она осуществится лишь в загробной жизни.

Записки Хиггинсона расшатывали предрассудки, существовавшие в общественном мнении и на Севере, и на Юге по отношению к черным, пробуждали интерес к негритянской устной традиции и самобытной негритянской культуре. Заслуга Хиггинсона, литератора и военного командира, состоит и в том, что он относился к неграм как к равноправным людям и пытался защищать их человеческое достоинство. Он неоднократно обращался к на-



ХОМЕР УИНСЛОУ. ПЛЕННЫЕ С ФРОНТА. 1866.

частью с просьбой не ограничивать деятельность полка лишь добыванием еды и топлива, а разрешить ему участвовать в серьезных военных кампаниях. В 1865 г., после многократных обращений к правительству, Хиггинсон добился, чтобы чернокожим платили полноценное солдатское жалование. Все это описано в книге, представляющей собой, как и другие публицистические сочинения военных лет, ценность исторического документа.

Небеллетристическая проза в своих различных формах, выходя за рамки чисто литературного феномена, была частью, и порой весьма активной, общественной и политической жизни. Общественный резонанс получили не только статьи и книги, но и письма, публичные речи, выступления в судах, проповеди. Художественная литература отошла в тень. Многие крупные прозаики, питая отвращение ко всякому насилию, предпочли не писать о войне и старались соблюдать нейтралитет, многие были в конце своего творческого пути, многие отсутствовали в стране. Генри Адамс был направлен в Лондон в составе миссии, добивавшейся неучастия Англии на стороне Конфедерации (и еще не приступил к писательской деятельности), У.Д.Хоуэллс находился в Венеции, Н.Готорн, не доживший до конца войны, написал в эти годы лишь книгу об Англии "Наш старый дом" (*Our Old Home*, 1863), отказываясь даже словом принимать какое-либо участие в политических коллизиях. Он сетовал на то, что война, этот ураган, сносящий всех в "преддверие ада" и грозящий превратить страну в "осколки разбитой мечты", лишает его не только его "скудного дара", но и самого желания сочинительства²¹. В 1862 г. Готорн опубликовал в "Атлантик мансли" статью, подписанную псевдонимом "Миролюбивый человек", где высмеивал недалёковидных политиков, размышлял о противоречивости человеческой природы и выражал сомнения в том, что свобода принесет чернокожим блага. Избегал писать о войне и Марк Твен, который в начале записался в южную армию, но затем дезертировал и уехал с братом в Неваду. Впоследствии он вспоминал о хаосе, царившем в лагере южан, об отсутствии опыта и дисциплины и о романтических иллюзиях восторженных юношей, начитавшихся рыцарских романов.

Генри Джеймс (1843–1916), делавший в литературе первые шаги, обратился к теме Гражданской войны в трех рассказах, напечатанных в журналах во второй половине 60-х годов. Война, которой он не видел, интересует Джеймса не как историческое и политическое событие, а как злая сила, разрушившая нормальную человеческую жизнь. В рассказе "История одного года" ("The Story of a Year", 1865) автор намеренно не описывает военных действий, в которых принимает участие его герой, и отсылает читателя, интересующегося историческими подробностями, к жур-

налам. “Я всегда имел вкус к ненаписанной истории и сейчас я занят обратной стороной картины”, — говорит писатель²². “Обратная сторона картины” — это судьбы обычных людей, втянутых в водоворот истории. Сюжет рассказа построен на любовной коллизии — герой, Джон Форд, уходит на войну, оставляя с матерью свою невесту Элизабет. Вернувшись после тяжелого ранения, он узнает, что Элизабет ему изменила, и умирает от ран.

Война, герои и окружающий их мир предстают в начале повествования в романтическом контексте. Форд полон патриотизма и готовности к подвигу, для соседей он, еще не нюхавший пороха, уже герой. Освещенные багровым закатом тучи, пролетающие над прощающимися влюбленными, напоминают битву эскадронов, разметанных ураганом на юг и на север. Аллегория ночной тьмы (скорби по погибшим) и грядущего рассвета (возрождения жизни) находит свою реализацию в сюжете рассказа. Форд просит Элизабет в случае его гибели “не носить труп в мешке” и выйти замуж за другого. В конце рассказа, потеряв волю и интерес к жизни, он умирает, оставляя возлюбленную жить. Любовь и жизнь оказываются выше и дороже патриотизма и военных доблестей. Автор, пишущий от первого лица и как бы со стороны наблюдающий за героями, переводит повествование из мира романтических иллюзий в мир реальных человеческих взаимоотношений.

В рассказе “Бедный Ричард” (“Poor Richard”, 1867) внимание Джеймса также обращено к обычной человеческой жизни, а не к военным перипетиям. Героиня, влюбленная в офицера, говорит, что война нужна лишь профессионалам, а не тем, кто остается дома и переживает за ушедших на фронт близких. Война убивает не только физически, она озлобляет людей, калечит их души. Герой рассказа “Самый невероятный случай” (“A Most Extraordinary Case”, 1868), вернувшийся с войны раненый офицер, испытывает не столько телесные, сколько душевные страдания. Любовь лишь на короткое время возрождает его, он продолжает мучиться сознанием своей ненужности, потерей смысла и цели жизни, перестает сопротивляться болезни и погибает.

Фактически уже в середине XIX в. в творчестве Джеймса начала звучать тема искаленного войной, психологически надломленного “потерянного поколения”, беспособного вернуться к нормальному мирному существованию. Здесь она еще связана с элементами романтической поэтики, с обязательной любовной драмой, однако одиночество героя, его отчуждение от общества уже теряют “байроническую” окраску и приобретают вполне реалистическую трактовку.

В целом художественной прозы во время войны было написано мало, и в основном она принадлежит перу авторов второго

ряда. Это “Маргарет Хаут” (1862) Р.Г.Дэвиса, “Пещера Куджо” (1863) Дж.Т.Граубриджа, “Жизнь и приключения рядового Майлза О’Рейли” (1864) Ч.Г.Халпайна, “Тобайас Уилсон” (1865) Дж.Клеменса, “В самом центре: хроника отделения” (1866) У.М.Бейкера, а также книги Теодора Уинтропа, офицера, погибшего в первый же год войны. Уже после его смерти были опубликованы “Сесил Дрим” (1861), “Джон Брент” (1861), “Эдвин Бразертофт” (1862), “Каноз и седло” (1862) и “Жизнь на открытом воздухе” (1862). Хотя упомянутые произведения разнообразны по жанрам — среди них есть и исторические хроники, и юмористические повествования, и военные записки, и книги путешествий, и романтические и бытописательные романы; хотя в некоторых из них затрагивались актуальные темы — рабства, раскола страны, Гражданской войны, фронта, в целом они не обогатили национальную словесность и не стали событием литературной жизни.

Наиболее значительным и популярным романом периода Гражданской войны можно считать роман Джона Дефореста (John De Forest, 1826–1906) *“Miss Ravenel’s Conversion from Secession to Loyalty”*, в русском переводе — “Мисс Равенел уходит к северянам” (см. главу “Дж. Дефорест” в IV т. наст. изд.). Дефорест был одним из тех немногих литераторов, которые восприняли войну как решающее событие в жизни нации и приняли в ней активное участие и пером, и оружием. Три года прослужив пехотным капитаном в действующей армии, Дефорест отразил свой военный опыт не только в романе, но и в стихах, красочно изображающих сражения, и в посланиях жене, написанных в форме дневника и впоследствии опубликованных под заглавием “Приключения волонтера. Записки капитана северной армии о Гражданской войне” (*A Volunteer’s Adventures. A Union Captain’s Record of the Civil War*, изданы в 1946 г.).

В романе “Мисс Равенел уходит к северянам” речь идет о реальных исторических событиях, свидетелем которых стал автор.

В качестве главного персонажа он выбирает профессора Равенела, южанина, перешедшего на сторону Севера, что оказалось очень удачным для характеристики южных нравов, ибо южанина нельзя было упрекнуть в незнании Юга или в “северном” национализме. Кроме того, как представитель своего региона, он имел моральное право на его критику и мог судить о нем изнутри, подмечая и хорошее, и дурное.

Южане, по мнению Равенела, — “опившиеся головорезы, убийцы, мучители негров; плетка в одной руке, бутылка рома — в другой; пистолет в правом кармане и охотничий нож — в левом; алкоголики, шулера, изуверы и сквернословы с наложницами-негритянками и целым выводком незаконных детей”²³. Это “ди-

кари, дикари же упрямы и безрассудны. Они будут держаться, как флоридские семинолы. Будут героическими ослами. На это их хватит. Они прославят выносливость человека и опозорят его рас-судок. В их борьбе будет оттенок величия, но больше — отчаян-ной глупости” (23; с. 27). Дело Юга Равенел считает обреченным, так как этот регион свернул с магистральной дороги истории. “Никто не спасет теперь этот рабовладельческий Содом; им не сыскать пяти праведников, им не сыскать ни одной справедливой идеи. Их сотрут в порошок, как и всякого, кто осмелится стать на пути прогресса. А взамен им придут другие, кто окажется более к месту в век печатных машин, железных дорог, телеграфа, индук-тивной логики и практического христианства” (23; с. 63). Равенел благодарит Бога за то, что никогда не имел рабов, учился на Се-вере и видел в Европе, как живут свободные люди. Он целиком разделяет просветительскую убежденность в поступательном дви-жении истории, верит в прогресс и в тесную зависимость личного блага от общественного. “Человечество шествует, моя дорогая, — говорит он дочери, — от варварства к цивилизации и притом не-устанно меняется. А что полезно роду людскому, полезно и инди-видууму” (23; с. 74).

В то же время Равенел не был чужд и чисто южных предрас-судков, полагая, например, что офицером может быть только представитель высших классов. “Он не понял еще до конца, что война ведется народом против поднявшей мятеж олигархии и что в народе зреет решимость не только драться в этой войне, но и отдавать команды. И ему не верилось, что рабочему-северянину под силу одержать верх над джентльменом-южанином, не зару-чившись советом людей с университетским дипломом” (23; с. 87). Здесь автор, придерживающийся демократических взглядов, кор-ректирует героя, который как южанин не может быть целиком свободен от влияния своей среды.

Принадлежность Равенела к Югу позволяет ему довольно объ-ективно критиковать Север, замечая там то, что не всегда видно ослепленным патриотизмом северянам. На них он возлагает зна-чительную долю вины и за сохранение рабства, и за Гражданскую войну. “В какой-то мере, конечно, все мы повинны. Север хочет богатеть, используя рабство на Юге, и притом оставаться чистым. Хотел таскать руками южан каштаны из адского пламени. Задумал надуть Вельзевула, действуя скрытно, через своего ком-паньона-плантатора. Но Вельзевул — искушенный делец, его не обманешь. Он потребует платы по векселю либо возьмет фунт мяса. Никому из нас не позволено будет уйти безнаказанным, и никто не уйдет” (23, с. 121).

Таким образом, Дефорест, безоговорочно принимая сторону Севера, пытается трезво оценить оба враждующих лагеря. Эта

трезвость в оценке ситуации сказалась и на обрисовке характера его героя, в отношении к которому нередко чувствуется авторская ирония. Равенел наделен чертами идеалиста, “вынашивающего тайные замыслы, как помочь человечеству” (23; с. 207), несколько наивно преданного идеалам прогресса, свободы, истины и справедливости, которые заменили ему стремление к личному успеху и обогащению. Вернувшись во время войны из Новой Англии в Новый Орлеан, он закрепляет за собой брошенную хозяевами плантацию с тем, чтобы устроить там образцовое хозяйство, основанное на труде свободных негров. Ему представляется, что за плату бывшие рабы станут так усердно трудиться, что им удастся собрать невиданный урожай пшеницы и маиса. Не отдавая себе отчета в двусмысленности ситуации и собственных намерений, он пытается не только обучать, но и воспитывать негров, отлынивающих от работы, и грозит в качестве наказания отправить их на фронт, чиня над ними, фактически, то же насилие, против которого так яростно боролся.

Автор во многом разделяет скептическое отношение своего героя к черным, но их недостатки он объясняет и оправдывает историческими и социальными причинами. Негры, пребывая в рабстве, не могли ничего знать о справедливости, чести и милосердии, “и потому они стали лжецами, ворами и лицемерами” (23, с. 209). “Дядя Том — плод чистейшей фантазии. Такого негра-раба не было и не будет. Человек не может родиться и вырасти в рабстве и остаться совсем не затронутым зверством, грубостью и унижением неволи” (23; с. 223). Пример негра, испорченного аморальностью белых и копирующего их нравы, — майор Скотт, ханжа и развратник, персонаж наполовину комический, наполовину трагический.

Автор сочувствует надеждам Равенела на свободный труд и просвещение как средства улучшения нравов бывших рабов и основу будущего процветания Юга. Несмотря на то, что Дефорест откровенно рассказывает о варварских грабежах и погромах плантаторских усадеб, он верит во внутреннюю восприимчивость негров к добру. “И хотя вековое рабство и дикость — неплодородная почва для добродетели, они сохранили в душе чистоту и способность любить и радоваться” (23; с. 220). Самоотверженный труд и стремление к знаниям благодарных негров описаны Дефорестом с изрядной долей идеализации и сентиментальности. “Прилежание этих невежественных людей, их веселость, усердие, благодарные слезы были поистине трогательны” (23; с. 221). На примере просветившихся и перевоспитавшихся негров Равенела писатель показывает возможность приобщения чернокожих к белой цивилизации, хотя понимает, что для этого потребуются много усилий и времени.

Несмотря на то, что Дефорест относится к своему герою с явной иронией, его убежденность в великой миссии Севера и Америки в целом очевидна. "Мы сыграли пятое действие в этой великой драме борьбы людей за свободу. Первым действием было христианство. Вторым — Реформация. Третьим — Война за независимость США. Четвертым — Французская революция. И пятым — борьба за свободу для каждого человека вне зависимости от расы и цвета кожи, демократическая борьба за уравнивание народной массы с привилегированным меньшинством. Мы преподали урок человечеству, который сами не в силах еще осознать. Снова напомнили миру о демократии, о тщете олигархии, о незаконности цезаризма". С таким же пафосом отзывается Равенел о Линкольне, сравнивая его с Сократом, и генералах-северянах, которые "позволяют нам снова поверить, что человек рожден от высших существ" (23; с. 325). В романе появляются типичные для северян идеи божественной санкционированности их борьбы с Югом — небесная рать дает бой сатане. Но наряду с этим Дефорест предлагает и социально-экономические объяснения причин и целей войны, близкие к социалистическим идеям. Равенел утверждает: "По сути, победа Севера — это победа работающих, живущих своими трудами, над теми, кто празден и кто непременно желает жить за счет чужого труда". "Рабовладельцы хотели создать в нашей стране праздную аристократию. Разбив их, мы учредили трудящуюся демократию" (23; с. 399).

Правота Севера доказывается также эволюцией главной героини романа, Лили Равенел, которая постепенно меняет свое отношение к происходящим событиям. В начале она безоговорочно предана Югу и его обитателям. "Они отлично воспитаны, — утверждает она, — гостеприимны, щедры, и это я называю цивилизацией". Жители Нового Бостона представляются ей грубыми и скучными, лишенными непосредственных эмоций и не умеющими радоваться жизни. Их дома — "продуманные, расчлененные, геометрически выверенные сооружения", где мебель "расставлена в определенных геометрических соотношениях", сами пуритане — какие-то "прямоугольные", а их дамы — бледные и угловатые — "пример того, как уродует ново-английский климат божественный облик женщины" (23; с. 33–38). Автор вынужден дать собственный комментарий к рассуждениям Лили, с которыми он согласен лишь с существенными оговорками: "Пусть новобостонец не улыбнется вам вовремя и упустит момент сказать приятное слово, пусть он лишен юмора, угловат и в манерах своих, и в суждениях, но зато отличает ясно добро ото зла и может вспыхнуть огнем, стоит только воззвать к его совести. Эти люди не научились любить красоту, зато умеют почитать справедливость и истину" (23; с. 37).

Дефорест стремится быть объективным по отношению к жителям обоих регионов. Если Лили отталкивают пуританский ригоризм, приверженность доктринам и черствость по отношению к людям, то она так же поражена фанатизмом и бесчувственностью своих соотечественниц, не жалеющих раненых янки и желающих им смерти. Дамы-южанки в разговоре “приковали к столбу зловредного Батлера и сплелись вокруг столба воинственный танец; затем содрали общими силами с гнусного Батлера скальп, изготовили кубок из черепа и освежились горячей кровью врага. Лили припомнила, как раздражали ее патриотические филиппики новобостонских матрон, но ничего даже чуть похожего она там, конечно, не слыхивала” (23; с. 128). “Ожесточенные, злобные, потерявшие всякую женственность, они были настолько чудовищны, что едва ли какой романист смог бы придумать таких, — он мог взять их только из жизни. Казалось, они опьянели от ненависти и потеряли все признаки разумных существ” (23; с. 64).

Хотя книга посвящена войне, это во многом роман нравов, где военные действия остаются “за кадром” и описываются в письмах Колберна к Лили. Причем, описываются без героизации и романтизации, такими, какими их видит непосредственный участник — во всей их кровавости, уродливости, бесчеловечности и повседневных тяготах. Послания Колберна похожи на письма самого Дефореста жене, они полны не только реалистичных деталей, но и трезвых, критических суждений о происходящем. Писатель сознательно отказывается от литературных канонов и, включая в текст реальные факты, не боится шокировать читателя изображением низких, неприглядных сторон жизни, следуя лучшим образцам европейского реализма.

“Приключения волонтера”, относящиеся к небеллетристическому жанру, очень информативны и содержат обширный материал о Гражданской войне. В отличие от многих мемуаров, написанных политиками и генералами, записки Дефореста привлекают передачей личных переживаний автора, проникновением в психологию солдат, реалистическим описанием бытовых подробностей и живым юмором. Война предстает у него не столько историческим или политическим и уже тем самым грандиозным и героическим событием, сколько отклонением от нормальной жизни. При этом в ней сохраняются, чаще всего в уродливой, гипертрофированной или искаженной форме, социальные пороки, присущие обществу в целом. Здесь есть привилегированные и непривилегированные армейские части — гарнизонные, живущие в особняках и занимающиеся мародерством, и полевые, ночующие в палатках и испытывающие голод и холод. Здесь распространены пьянство, недисциплинированность, непрофессионализм, трусость и сквернословие. Война, узаконенное право убивать, раз-



ВЕТЕРАН ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

вращает людей и усиливает дурные наклонности. “Но люди, — пишет автор, — не так хороши, как некогда; они пьют больше, и больше сквернословят, и больше играют в азартные игры”²⁴. Большинство солдат меняется в худшую сторону, огрубевая от страданий, становясь бесчувственными и безразличными.

Дефорест показывает изменение психологии добровольцев на личном примере. В первом бою он ожидает увидеть у солдат проявления патриотизма и героизма, сам исполнен боевого духа и не допускает мысли о смерти. “Мне казалось совершенно естественным, что другие должны быть убиты, а я должен избежать этого” (24; р. 62). Но романтические иллюзии тут же рассеиваются: бой — это кровавый хаос, солдаты идут на врага не с патристическими возгласами, а грязно сквернословя, испытывая то, что принято скрывать от других — страх и ярость. Дефорест не хочет следовать тем писателям, которые никогда не слышали свиста пуль, но утверждают, что война восхитительна. Он уверен, что к боям можно привыкнуть, с ними можно примириться, но восхвалять их, будучи честным, нельзя, ибо страх смерти — естественное человеческое чувство, основанное на инстинкте самосохранения. Дефоресту ближе не присущее пуританской ментальности представление о предначертанном свыше исходе борьбы и победе воюющих за правое дело северян, а такая трактовка войны, где огромная роль случая. Картина мира выглядит в книге упорядоченной лишь благодаря корректирующей реальность авторской логике и представлениям о справедливости и соотношении добра и зла. Намечается у Дефореста и то, что летописцы войн следующего века назовут “окопной правдой”. Писатель описывает тяжелый армейский быт рядовых офицеров и солдат, множество ранений и смертей, потому что ему важны индивидуальные судьбы. Понятие героизма приобретает у него совершенно особый смысл. “Солдат герой не только в битве; его терпение в условиях испытаний, лишений и болезней столь же героично; иногда я склонен поставить его в один ряд с мучениками” (24; р. 151).

Писатель показывает войну глазами ее непосредственного участника, погруженного в конкретные ситуации и не претендующего на охват всего исторического действия. Как пишет один из исследователей творчества Дефореста, автор, не соотнося отдельные факты с происходящим в целом, хотел показать в своих записках о войне правду, но не истину²⁵. Действительно, Дефорест не делает широких исторических и философских обобщений, но это в какой-то мере закономерно, ибо американский реализм начинал свое становление с отталкивания от отвлеченной романтической универсальности и обращения к разнообразию бытовых деталей. Выход к иному типу и уровню обобщения был достигнут на более поздних его этапах и в творчестве наиболее талантливых

его представителей. Художественная литература времен Гражданской войны не дала значительных образцов реализма, лишь нащупывая адекватные формы отражения американской жизни.

Гораздо более быстрой реакцией на злобу дня отличался фольклор и, как это ни парадоксально, во многом благодаря традиционности мировоззренческой и художественной системы, стабильной и в то же время достаточно внутри себя гибкой. Он оказался готовым дать то, что было необходимо для психологической адаптации человека к бурным событиям истории, для его активных взаимоотношений с реальностью, ее оперативного осмысления и оценки. Получили распространение жанры лаконичные, емкие по форме, легко передающиеся и запоминающиеся, допускающие вариативность, импровизацию, свободные от литературных канонов, — устный рассказ, легенда, анекдот, песня.

Сразу же после войны Фрэнк Мур издал книгу, представляющую собой подборку литературных свидетельств времен Гражданской войны, взятых из различных источников, прежде всего газет²⁶. В XX в. подобную же антологию составил Б.Боткин, собравший истории, рассказывавшиеся в военных лагерях и госпиталях и встречающиеся в корреспонденции²⁷, а братья Хипс опубликовали песни Гражданской войны под названием “Поющие шестидесятые”²⁸. Песни пользовались особой популярностью. Многие из них имели авторов, часто даже профессиональных поэтов, но в процессе распространения изменялись, дополнялись фольклорными элементами. Любовь северян завоевал “Боевой гимн республики” (“Battle-Hymn of the Republic”) Джулии Уорд Хау (Julia Ward Howe, 1819–1910), публицистки-феминистки, издававшей вместе с мужем в Бостоне антирабовладельческую газету. Эта песня была написана Хау под впечатлением от посещения военного лагеря под Вашингтоном. Противоборство Севера и Юга отображено здесь в привычных и доступных библейских образах. Бог присутствует везде — в вечерней росе, сигнальных огнях, звуке трубы, сердцах солдат. Он шагает во славе там, где прорастают “гроздь гнева”, и своей пятой раздавит змея — Конфедерацию и покарат “врагов Израиля”. Песня призывает граждан совершить богоугодное деяние и умереть ради освобождения рабов, следуя примеру Христа, принесшего себя в жертву во имя искупления людских грехов.

Многие известные песни принадлежали авторам, стоявшим на аболиционистских позициях: Дж.Руту — “Первый выстрел прозвучал”, “Идут, идут, идут”; Дж.Гиббонсу — “Мы идем, отец Авраам”; Г.Уолку — “Поход через Джорджию”. Но у большинства песен авторов установить трудно. К ним относится, например, написанная в традиции спиричуэлс и положенная на музыку старинного религиозного гимна песня “Тело Джона Брауна”, где ле-

гендарный герой представлен солдатом армии Бога. Его тело в могиле, но душа марширует и продолжает бороться, а его враг, президент Конфедерации Дэвис, будет повешен на “гнилой яблоне”.

Множество песен, посвященных Линкольну, “старому Эйбу”, также было написано в стиле спиричуэлс. Именно этот жанр был наиболее близок и доступен широким массам, в особенности афро-американцам, для религиозного сознания которых события войны совершались по воле бога, а Линкольн стал не только легендарной, но и сакрализованной, почти мистической фигурой, наделенной особой святостью.

Интересно, что главная военная песня конфедератов “Дикси” была сочинена за два года до начала войны северянином Д.Эмметтом, организатором первой группы “негров-менестрелей”. Эта любовная песенка, прославлявшая в шуточной форме “край хлоп-ка”, стала чуть ли не национальным гимном. Известно много случаев, когда южане или северяне либо сочиняли пародии на песни противника, либо заимствовали их мелодии, изменяя тексты. Такая судьба была у песни южан “Мэриленд мой, Мэриленд”. Многие песни, имеющие общечеловеческое содержание, рассказывающие о любви, разлуке, смерти, принимались обоими лагерями (например, “Лорена”). Некоторые песни писались в ответ на песни противника. “Когда на поле славы” Дж.Х.Хьюитта — это ответ конфедератов на песню Я.Сойера “Когда эта жестокая война закончится”²⁹. Содержание песен было самым разнообразным, их сочиняли практически по каждому сколько бы то ни было значительному случаю и почти непременно по поводу каждой победы. Это могли быть и торжественные, и религиозные, и шуточные песни.

Фольклорный юмор, чья традиция была особенно сильна на Юго-Западе, в ареале американского фронта, служил неиссякаемым источником народного творчества и оказал влияние на всю национальную литературу. Его колоритность и образность, тенденция к гиперболизации и гротеску, его специфический язык, впитавший диалектную и бытовую речь, его низовая стихия и склонность к натуралистичности деталей — черты, столь резко отличающиеся от канонов “изящной словесности” того времени, стимулировали движение литературы в сторону реализма. Элементы этого юмора стали проникать на страницы романов и поэм, но прежде его освоила публицистика. В первой половине XIX в. устные рассказы и анекдоты начали печатать в газетах, после предварительной литературной обработки. Появились любимые герои, переходящие из рассказа в рассказ, символизирующие те или иные стороны национального характера. Героем юмора фронта стал Дэвид Крокетт — персонаж многочислен-

ных небылиц. Особенно популярен на Юге в середине столетия был созданный Дж.Харрисом Сат Лавингуд — хитрый крестьянин, ненавидящий янки и Линкольна, презирующий мораль и мстящий окружающим за свою приниженность. На Севере Сибба Смит, выступивший под псевдонимом Джека Даунинга, изобразил деревенского парня, оказавшегося по воле судьбы в центре политической жизни и пытающегося оценить ее с позиции здравого смысла.

Авторы "Литературной истории США" считают, что наиболее точной является классификация американского юмора "по основным группам и его типичным представителям, например юмор доморощенного философа из Новой Англии, колониста, заселявшего Запад, жителя Дальнего Юго-Запада и профессионального комика-литератора" (1; с. 273). "Комики-литераторы" перенесли в свои рассказы и лекции (с которыми они разъезжали по Америке) черты фольклорного юмора, наиболее выигрышные как для развлечения публики, так и для политической сатиры. "Литературные приемы своих предшественников они обогатили рядом новшеств и даже сумели прославить их. К числу таких новаций относились невозмутимая серьезность повествователя, причудливость мысли, пародийность, снижение образа, игра слов, безграмотная речь, умело рассчитанный эффект" (1; с. 288).

Среди южан популярен был Чарльз Смит, плантатор, юрист, журналист и военный, писавший под псевдонимом Билл Арп. Он избрал распространенную в то время форму писем, в которых, используя маску неграмотного простака, комментировал и высмеивал политику Линкольна и действия северян. Пользовались успехом и лекции Г.У.Шоу, выступавшего под псевдонимом Джон Биллингс и издавшего в 1865 г. книгу "Джон Биллингс. Афоризмы".

Однако наибольшего расцвета достигла сатира на Севере, где печатались "литературные комедианты" — Артемус Уорд (Artemus Ward), Петролиум Везувиус Нэсби (Petroleum Vesuvius Nasby) и Орфеус Керр (Orpheus Kerr). Артемус Уорд — псевдоним журналиста Чарльза Фаррара Брауна (Charles Farrar Browne, 1834–1867), редактора журнала "Вэнити фэр". Во время Гражданской войны он выступал с публичными лекциями и издал книги "Артемус Уорд: его книга" (*Artemus Ward; His Book*, 1862) и "Артемус Уорд: его путешествие" (*Artemus Ward; His Travels*, 1865). Известно, что его описания любил читать Линкольн. В 1863–1864 годах Уорд совершил путешествие на Запад, где встретился с Марком Твенем и помог начинающему автору опубликовать "Знаменитую скачущую лягушку из Калавераса".

Герой-маска Артемус Уорд, от лица которого ведется рассказ, — невежественный, чванливый и не имеющий представле-

ния о морали владелец балагана, обладающий главным качеством фольклорного простолюдина — здравым смыслом, который позволяет ему метко судить об окружающих. Уорд, несомненно, продолжает традиции ново-английского юмора, представляя тип рядового янки — простака, “доморожденного философа”, истинного американца, больше всего ценящего практическую смекалку. “Я человек простой, — говорит Артемус, — ничего не знаю о мертвых языках, да и частенько спотыкаюсь на живых. И по всему потому цветистых разговорчиков от меня не ожидайте, то, что я скажу вам, может быть только о деле, безо всяких вывертов. Я не политик, да и во всем остальном у меня привычки тоже здоровые” (30; с. 30). Речь Уорда изобилует комическим искажением слов и путаницей понятий, но при этом она неоднородна и может включать в себя вполне литературные пассажи, поскольку персонаж в определенной мере выполняет и резонерские функции, выражая в прямой или косвенной форме идеи автора. С одной стороны, он безбожно перевирает историю, снижает национальные символы и профанирует мифы, считая, что “Мэйфлауэры перебрались сюда на Пилигриме и привезли с собой Плимут-Рок”, и без почтения отзываясь о первопоселенцах, от чьих манер он “не в восторге”, так как они “вешали за колдовство всяких слабоумных старух, прожигали дырки в языках квакеров и по малейшему поводу присуждали своих собратьев к дыбе...” (30; с. 31). С другой стороны, тон Уорда становится серьезным и даже возвышенным, когда речь заходит о жертвах, принесенных ради свободы: “Слишком много доброй крови проливали мы, когда искали и добились руки высочайшей особы, Богини Свободы, чтобы теперь получать от нее развод” (30; с. 31). С большим почтением говорит он и о президенте Вашингтоне как истинном патриоте: Вашингтон, “почитай, был лучшим человеком, которого когда-либо видели глаза человеческие” (30; с. 32). В уста Уорда вкладываются и прямые авторские советы по политическим вопросам, адресованные Линкольну: “Дайте всей стране настоящую, разумную администрацию. Утихомирьте Юг и Север, залейте маслом беспокойные воды. Проводите твердый и справедливый политический курс, и тогда, если какому-нибудь штату вздумается отделяться, пускай попробует!” (30; с. 37).

Хотя политические симпатии Уорда вполне очевидны, основная мишень его насмешек — человеческие слабости и пороки, в равной мере присущие всем представителям рода человеческого. Поэтому объектом его критики служат и южане, и северяне. Не случайна профессия героя, для которого жизнь — балаган, где всем принадлежат комические роли. Религиозные сектанты, политики, студенты, фермеры, феминистки — все это восковые куклы, которыми можно манипулировать, поскольку они зависят



АВРААМ ЛИНКОЛЬН. 1860.

Неизвестный мастер.

от своих страстей и имеют слабо развитое самосознание. Уорд глубоко уважает Линкольна, но окружающие его политиканы — толпа коррумпированных и беспринципных чиновников, рвущихся к пирогу власти. Эти “псевдопатриоты, которых нынче, как собак нерезаных”, осаждают Линкольна просьбами, проникая к нему в кабинет даже через дымоход. Рассказчик здесь берет на себя роль защитника президента и пытается навести порядок, разгоняя просителей и требуя, чтобы они честно зарабатывали свой хлеб.

С юмором повествует Уорд о том, как он набирает полк в своей родной деревне и становится его командиром. Однако солдаты-односельчане решили принять участие в войне вовсе не из-за любви к Союзу или сочувствия к неграм-рабам, а потому, что все они поголовно мечтают носить эполеты, отчего полк будет состоять из одних “бригадных генералов”. Впрочем, пародируя преувеличения патриотической риторики, Уорд заверяет, что они не ударят лицом в грязь: “Будем сражаться пока от нас ничего не останется, кроме мизинцев на ногах, да и те все еще будут храбро шевелиться” (30; с. 37).

К комическому преувеличению прибегает Уорд и описывая свои злоключения во время путешествия на Юг к “отделенцам-отщепенцам”, которые громят его балаган и выпускают на волю диких зверей, а самого балаганщика избивают, арестовывают и пытаются повесить. Но свалившиеся несчастья только усиливают патриотические чувства героя и вызывают у него желание отстаивать честь Америки и ее флага. “...Нам вовсе не по душе будет выпороть нашкодивший Юг, но нам придется это сделать, если вы немедленно не одумаетесь” (30; с. 135), — заявляет Уорд, принимая распространенную тогда на Севере высокомерную позу по отношению к Югу, как к заслуживающему наказания незрелому подростку, слишком далеко зашедшему в своих шалостях.

Герой Уорда отражал ментальность северян, причем, благодаря своей способности по воле автора то надевать, то снимать маску, он представлял и народный взгляд на вещи, и настроения политической и военной верхушки. Соответственно, при его создании использовались как чисто литературные приемы, так и элементы фольклорной поэтики.

Тот же спектр художественных средств применялся и Дэвидом Россом Локком (David Ross Locke, 1833—1888), печатавшим свои сатирические письма в редактируемых им газетах и выпустившим в 1864 г. книгу “Письма Нэсби” (*The Nasby Papers*). Как и Артемус Уорд, Петролиум Везувиус Нэсби далек от морального совершенства и воплощает в себе не самые лучшие человеческие качества: эгоизм, беспринципность, грубость, подлость и склонность к пьянству. Это — “медянка”, северянин, принявший сторону

Юга. Защита рабовладения имеет в его случае вполне конкретные “причины”: некогда он попался на воровстве в пивной со своим сообщником-негритенком, который на него донес и в результате получил меньший срок заключения в тюрьме. Это так возмутило Нэсби, что он дал клятву поставить всех африканцев на “приличествующее им место”. Его ненависть к неграм типична для представителя “белой швабы”, боящейся, что черные, которых “слишком много”, отберут у нее работу. Таким образом, в комической фигуре героя Локк язвительно высмеивает не только недостатки “частного” лица, но и расовые предрассудки южан, разделявшие многими жителями Севера, и в целом расистскую идеологию и порочный уклад Юга, разоблачая в то же время и такие пороки, как приспособленчество, меркантилизм, беспринципность.

Нэсби устраивается пастором первой “Демократической церкви”, основной постулат которой — “негры не люди”, и проповедует на Севере, прославляя рабство и идею раскола. На собрании белых граждан он требует принять резолюцию о выселении всех чернокожих с конфискацией имущества и о принудительной женитьбе всех аболиционистов на цветных. Он призывает объединиться под лозунгом “Америка для белых!” против черных детей, вдов, поваров, привратников и прочих “врагов нации”. Нэсби читает проповедь о богоугодности рабства, так как, по его мнению, справедливо, если слабый принадлежит сильному, и предпринимает попытку ввести рабство на Севере. Он составляет свой катехизис, где грехом считается “вычеркивать имена кандидатов из списка на выборах”, и предлагает прихожанам новый псалом, “Повесим Эйба Линкольна на гнилой яблоне”, перекроенный из песни “Тело Джона Брауна”.

Действия Нэсби, возмнившего себя “интеллектуальным гигантом” и “Величайшим Умом Столетия”, — это пародия на государственную деятельность. Автор издевается над политическими нравами, партийной борьбой и выборами в Конгресс. По наущению Нэсби, примеру отделившейся от Союза Южной Каролины решил последовать городок Вингерте-Корнерс, восставший против “тирании” правителей, ибо “они ни разу не назначили ни одного нашего гражданина на должность, позволяющую воровать, тем самым злонамеренно препятствуя накоплению наших капиталов” (30; с. 50). Демократическую партию Нэсби называет “братией-демократией” и стремится получить в ней высокую должность, ссылаясь на свои исключительные заслуги — на выборах он не только голосовал за эту партию, но избивал ее противников и приводил к урнам больных избирателей. В обращении к солдатам он восклицает: “Неужели какая-то любовь к родине может помешать вам помочь своей партии, когда она в опасности?” (30; с. 81). Сам Нэсби организует новые проюжные политические об-

щества и издает газету “Борец и жертва”, все статьи в которой пишет сам. Его цель — борьба против “всего того, что власти делали, делают или будут делать впредь” (30; с. 87).

В письмах Нэсби все построено на несовпадении слов и поступков, намерений и результатов, видимости и сути. Герой — мошенник, который появляется измазанным сажей, чтобы внушить обывателям впечатление о нашествии чернокожих. Он бежит в Канаду, спасаясь от мобилизации на Севере и выдавая себя за инвалида, не понадеявшегося на “объективность врачей”, которые могут не счесть серьезными его “болезни” — лысину, плохие зубы и мозоли на ногах. Пост он понимает как время беспробудного пьянства и обжорства. Но ложь и лицемерие характерны не только для аморального героя, но и для всего общества. Нэсби постоянно попадает в абсурдные ситуации. Когда его захватывает “дезертир-полиция”, он бежит в Луизиану к южанам, но его надежды на спокойную жизнь среди “своих” не оправдываются. Солдаты-конфедераты настолько обнищали, что снимают с него одежду и взамен дают ему старье, а украденную Нэсби индюшку отбирает якобы борющийся с мародерством полковник. Нэсби приходится дезертировать и из этой армии, когда из всего имущества у него остаются лишь башмак и одеяло. Не сбылись надежды героя и относительно его женитьбы на богатой вдове, которая оказывается на одну восьмую черной и, стало быть, бесправной рабыней.

Сам Нэсби меняет свои взгляды в зависимости от ситуации. Если в начале войны он проповедовал, что борьба со стороны Севера “богопротивна и преследует единственную цель, а именно освободить негра и поработить белого” (30; с. 88), то после поражения южан при Виксберге он выступает за “решительное ведение войны”. А в 1863 г. Нэсби принимает решение радикально изменить направление своей партии, ибо “южной братии” “крышка” и стало выгодно покровительствовать неграм. Теперь победа Конфедерации, установление аристократического правления, изгнание негров и превращение белых бедняков в крепостных, а аболиционистов — в слуг, видятся ему только во сне.

Письма Нэсби настолько оперативно и точно откликались на политические события военного времени, что стали как бы их юмористической летописью. Их читала не только простая публика, но и политики, многие из которых были героями сатирических опусов Д.Р.Локка. В газетах периода войны писалось, что как-то сам Линкольн сказал: “Я собираюсь написать Петролеуму, чтобы он приехал сюда. Я собираюсь сказать ему, что если он передаст мне свой талант, я поменяюсь с ним местами” (30; с. 9).

Очень популярен был также Орфеус С. Керр (по созвучию — “office seeker” — “соискатель должности”, продажный политик),

псевдоним Роберта Генри Ньюэлла (Robert Henry Newell, 1836—1901), журналиста, военного корреспондента нью-йоркской “Трибюн”. “Письма Орфеуса С. Керра” (*The Orpheus S. Kerr Papers*) были изданы в 1862—1871 гг. в 5 томах. Этим письмам присуще высмеивание всех и вся, независимо от принадлежности к тому или иному лагерю, а также комическая политизация всех сторон жизни. В посланиях, обращенных отцом-наставником к сыну, Керр излагает свою биографию, даже о детских впечатлениях повествуя языком газетной передовицы. “Немного севернее реки Коннектикут, там, где милостивая деревушка-консерватор посредничает между двумя оппозиционными холмами, ты узришь тот самый ландшафт, на котором мои младенческие ново-английские очи впервые проследили трассы железных дорог грядущего” (30; с. 129).

Карьера героя-маски Керра — путь бездарного литератора и политика, ловко маневрирующего в гуще исторических событий. В юности он решил посвятить себя писательскому делу, для чего отрастил волосы, пристрастился к спиртному и стал неряшливо одеваться, дабы походить на истинного представителя богемы. Но его литературное творчество ограничивалось сочинением галантерейной рекламы, отец выгнал его из дому, и Керр с десятью долларами в кармане попал в Нью-Йорк, где устроился референтом к одному политическому деятелю, “беспринципному, а посему, восходящему” (30, с. 138).

В оценке войны и противоборствующих сторон у Керра полностью отсутствуют романтические иллюзии. Южане, мечтающие о неграх-рабах, и северяне-патриоты, в детстве, по их утверждению, поголовно дружившие с Линкольном, изображаются им в одинаково сатирическом свете. Патриотический пафос и возвышенный стиль служат для него лишь объектом пародии, уничтожающей героическое представление о войне. “Вот эти руки, некогда мирно открывавшие устриц и беспечно извлекавшие упомянутых головоногих из их убежищ, — нынче эти руки обогреты кровавым сиропом войны (каков образ, а?) и в ужасающем упоении касаются такого мрачного предмета, как горлышко квартовой бутылки” (30; с. 147). Священное для солдат понятие “Присяга” у Керра превращается в название виски и используется во множестве каламбуров типа — офицер “три раза подряд принял Присягу, с добавлением пол-ложки сахару” (30; с. 144). Сама война — это не битвы, не борьба за свободу, а тяжкий быт, мародерство, нелепые акции политиков. Образ войны снижается благодаря обыгрыванию военной терминологии в описаниях неприглядных бытовых происшествий. Кража солдатами кур изображается как военная кампания, разработанная на военном совете: “Крупное соединение кур окопалось на усадьбе Ферфакс под ко-

мандованием одного сепаратиста" (30; с. 147). Солдаты пьянствуют и мародерствуют, а в бою заботятся только о своей шкуре, о чем в письмах есть масса историй, написанных в духе фольклорных анекдотов и небылиц.

Керр нагромождает нелепости, алогизмы, каламбуры. В письмах фигурируют пушки без ядер, стреляющие в обе стороны и заказанные правительством с доставкой после войны. "Почти все население Северной Каролины в душе стойкие федералисты и с удовольствием сплотились бы вокруг старого флага, если бы не тот факт, — замечает автор, — что почти все остальное население штата — сепаратисты, и этого не допустят" (30; с. 172). И далее: "В глубинных районах Северной Каролины поднимаются негры (по правде говоря, они там поднимаются каждое утро и притом очень рано). На этом основании газета "Трибюн" опубликовала сообщение о негритянском восстании" (30; с. 173). Во время войны в Вашингтоне такое скопление войск, что автору приходится жить на верхушке ограды, страдая от жары, спать на носовом платке, а питаться водой и сухарями.

Много в письмах насмешек и над "духоподъемными повествованиями", публикуемыми в "еженедельных оплотах Свободы", а также над патетической патриотической поэзией. В тексте множество пародийных стихов:

Высоко в небо, наш орел, взлетай!
И десять тысяч битв, коль сможешь, разжигай!
В заморских норах смертный страх буди!
Наш гордый стяг на самый полюс пригвозди!
Славь хаос, смерть, победу и грабеж,
Пока вселенную всю в лапы не сгребешь! (30; с. 185).

(перев. Д. И. Ротенберг)

Истинными мотивами войны Керр считал не благородную борьбу за свободу, а хищничество и стремление к экспансии. Предприимчивость северян вовсе не является для него залогом дальнейшего процветания Америки и прогресса всего человечества. Он с иронией перечисляет примеры бережливости янки, которые из мха делают ветчину, из выброшенных кофейников и старых обручей — часы, а во время войны 1812 г. с Англией мололи муку из кладбищенских надгробий и продавали ее англичанам. "И может ли такой народ, — восклицает автор, — быть побежден ордой безбожных мятежников? Никогда! Я повторяю — никогда! Если бы даже отребье Джефа Дэвиса когда-нибудь овладело Вашингтоном, то янки бы соорудили стену вокруг города и приглашали народ приходить и любоваться столь чудесно образовавшимся зверинцем за входную плату в два шиллинга с каждого" (30; с. 202).

Не обошел Керр и такой момент, как презрительное и недоверчивое отношение северян к черным. "Освободители" посылают негров "наслаждаться благами свободы за рытьем окопов" (30; с. 195), оказываясь не намного лучше южных джентльменов, избивающих рабов и продающих членов одной семьи разным хозяевам.

Достается от Керра и современной литературе. Объектом его издевательств становится конкурс на лучший национальный гимн. Автор пародирует стихи Лонгфелло, Эверетта, Уиттьера, Холмса, Брайанта, Эмерсона и приводит причины, почему сочиненные гимны были отвергнуты компетентной комиссией. Они тяжелы по стилю, трудны для переложения на музыку и, кроме того, вторичны. Гимн Лонгфелло был забракован как плагиат древней скандинавской походной песни, а гимн Эмерсона не приняли "в виду его простоты, граничащей с инфантильностью", (30; с. 153). Следовавшие далее стихи явно представляли собой сатиру на трансценденталистскую философию:

Исток нематерьяльного матерьяльного Ничто,
Светоч всего, что естеством сотворено,
Чья доля крохотная — человек бездарный!
Свет звезд твоих в безмерной призме преломил
И опрокинь на звезды флага нашего
Прозрачный луч, нейтрализуя смерть.
И одари бессмертьем тряпку крашеную! (30; с. 152).

(перев. Д. И. Ротенберг)

Как и другие "комедианты", Керр сочетает политическую сатиру с юмористической стихией, которая часто становится самодовлеющей. Шутки, анекдоты, каламбуры, гиперболы черпаются из самых разных источников и традиций — литературной европейской или устной отечественной. Многие бытовые остроты кажутся списанными прямо из Диккенса, в них слышится голос знаменитого Сэма Уэллера: "Не суди по внешности, мой мальчик, ибо внешность весьма обманчива, как заметила одна старая дама, когда некая девица, коей в действительности было лет под сорок, застенчиво сообщила, что ей только исполнилось 25" (30; с. 129). В традиции устного рассказа написаны многочисленные похождения солдата Коротышки, а некоторые истории являются цитатами самых банальных, кочующих со страницы на страницу анекдотов, как, например, рассказ о человеке, которого не смогла убить молния, поскольку он служил проводником на железной дороге.

Помимо Уорда, Нэсби и Керра, во времена Гражданской войны с лекциями выступало несколько десятков юмористов, но большинство из них было впоследствии забыто, так как юмор у

них стал самоцелью и затрагивал лишь поверхность жизни. “Порою источником юмора могут служить причудливые обороты речи или смешные ошибки в правописании, как это было у Биллингса, Уорда, Нэсби, у “Демобилизованного волонтера”, но мода проходит, и слава вместе с ней”, — писал Марк Твен. “Юморист, — утверждал он, — не должен становиться учителем жизни. Но если он хочет чтобы его произведение жило вечно, он должен учить и проповедовать”³¹. У.Д.Хоуэллс, напротив, упрекал “литературных комедиантов” в излишней дидактичности. Он отдавал должное остроумию Уорда и Нэсби, но, с его точки зрения, эти персонажи-маски уступали Хоси Биглоу Дж.Р.Лоуэлла, поскольку в них много авторского морализаторства, тогда как Биглоу выражал подлинное народное сознание и чувства³².

Американский критик У.Блэр, сравнивая Артемуса Уорда с героями юго-западного фольклорного юмора, писал, что Уорд — интеллектуализированный простак, которому свойствен не столько практический ум, сколько склонность к “интеллектуальному абсурду”. Ему важнее не дать меткую оценку окружающему, а создать комическую ситуацию внутри самой речи, найти смешное в каждом звуке, слове и фразе. “Для новой школы типично также помещение в одно или два предложения того, что ранее требовало двух или более абзацев. Иными словами, юмор данной группы — это, скорее, юмор фразеологии, чем характера” (32; p. 120).

Несмотря на отмеченные критиками недостатки, юмористы не только сыграли свою немаловажную роль в культурной жизни страны и сумели воздействовать на умонастроение нации, но и в значительной степени повлияли на становление американского реализма, в том числе на творчество его родоначальника Марка Твена. Возможно, они злоупотребляли словесным трюкачеством, увлекались неправильной речью, не всегда отличались тонким эстетическим вкусом, но им удалось одними из первых ввести в обиход литературы живую разговорную речь и фольклорную стихию, а вместе с ними — народное, демократическое видение мира. “В основе своей фольклорным, — пишет А.М.Зверев, — было само выразившееся у них представление о мире, еще далеко не устоявшемся, богатом самыми разнородными возможностями и неожиданностями, не признающем налаженных норм жизни, просторном для смекалистых искателей удачи, туго переплетающем реальность с фантастикой”. Но жанр политической публицистики вносил свои коррективы, требуя особого содержания и стиля, соединения метафоричности, гиперболизации, гротеска, бурлеска и фарса с фактографичностью и злободневностью, вследствие чего происходил постоянный “синтез изобразительности, типичной для фольклорной юморески, и сатирической авторской установки”³³. Сатира времен Гражданской войны стала



СРАЖЕНИЕ ВРЕМЕН ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Неизвестный художник.

одним из самых ярких проявлений американской литературной жизни и одним из главных показателей ее эволюции.

В этой эволюции именно публицистическим жанрам, опирающимся на исторические факты, досталась самая активная роль, тогда как художественная проза переживала “болезни роста” переходного периода, а поэзия в целом оставалась в рамках романтического метода.

Романтизм так долго сохранял свои позиции в американской литературе потому, что почва для него оставалась благодатной. На Юге идея исключительности южной цивилизации как наследницы европейской истории и культуры и носительницы аристократического духа не только не исчезла, но, напротив, усилилась. Идеализация плантаторского быта после разгрома и поражения питалась ностальгией по утраченному прошлому и неприятием уродливых черт периода Реконструкции. Причем ускорение процессов капитализации Америки после Гражданской войны, сопровождавшихся ростом меркантилизма, вызвало интерес к литературе, романтизирующей патриархальный уклад и культурную утонченность, даже на Севере. “Пристальный анализ этого парадоксального феномена, — пишет американский исследователь Г.Н.Смит, — обнаруживает последний вклад довоенной южной традиции в историю американской литературы и духовной жизни. Ибо удовольствие, получаемое читателями всех слоев общества в 70-е и 80-е годы от рассказов об утраченном на Юге золотом веке, свидетельствует о несомненной реакции на уродливую юность Большого бизнеса. Плантаторская тема воплощала в себе то милосердие и социальную гармонию, на которые не могло претендовать урбанистическое промышленное общество. Хотя этот аспект потонул в сентиментальном мареве плантаторской прозы, отошедший в небытие феодальный Старый Юг был единственным, кто бросил серьезный вызов торжеству финансовой и промышленной олигархии в американском обществе” (1; с. 145). Вместе с тем, открывшиеся после войны возможности оживили среди северян веру в прогресс, в особый путь их страны как оплота свободы и примера для всего мира. Можно утверждать, что для американского сознания, как на Юге, так и на Севере, при всем его прагматизме, вообще был присущ романтизированный взгляд на действительность.

Однако в обоих регионах существовали предпосылки и условия для развития новых типов взаимоотношений индивидуума и социума и новых концепций исторического бытия. Критик К.Х.Холман противопоставлял “южное” и “северное” мышление как историческое (познание настоящего через интерпретацию прошлого) и типологическое (представление о людях как о воплощении тех или иных христианских принципов и перевод феноме-

нов реальности в символы идей)³⁴. Юг тяготел к элитарности и вместе с тем к общинности, традиционному этическому кодексу; Север опирался на демократию, всеобщее равенство и общечеловеческую мораль. Как пишет К. Майслингер, Юг интересовался "социальным", а Север — "нравственным" поведением человека (3; р. 180). Но в любом случае личность рассматривалась как участница истории, как элемент социума, что было усилено военной ситуацией.

Война же обострила внимание к политическим проблемам, показала реальную, прозаическую подоплеку происходящего, обнажила неприглядные стороны бытия и человеческой природы. Новые реалии, новый опыт требовали нового подхода, нарушения устоявшихся художественных норм, накладывавших вето на изображение жестокости, грязи и насилия. Оказался упрощенным и "черно-белый" взгляд на мир, делящий людей на "своих" и "чужих". Объективная историческая истина заключалась в том, что, как во всех гражданских войнах, рассекающих нацию "по живому", враждующие стороны не только противостояли, но и дополняли друг друга. Для правдивого отражения ситуации нужно было более гибкое и глубокое отношение к действительности, учитывающее ее противоречивость, умеющее оперировать несколькими точками зрения. Рамки романтизма стали тесными для меняющегося исторического и социального сознания, но американским реализм был еще в пленках. Поэтому для литературы Гражданской войны во многом оказалось справедливым утверждение Уитмена, что "настоящая война никогда не попадет в книги" (12; р. VII). Но о бесповоротной смене вех в этот период говорить можно: американская литература вышла на новый виток развития, соответствующий новому этапу национального самосознания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Литературная история США. М., 1978, т. 2, с. 140.

² The Essays of Henry Timrod. The Univ. of Georgia Press, Athens, 1942, p. 100.

³ Maisslinger K. The Influence of Poetical Strife on the Major American Poets: 1830—1870. Frankfurt, 1972, p. 50.

⁴ Garmon G.M. John Reuben Thompson. Boston, 1979, p. 100.

⁵ Lanier, Sidney. Tiger-Lilies. Baltimore, 1945, p. XII.

⁶ Cooke J.E. Surry of Eagle's-Nest: The Memoirs of a Staff-Officer Serving in Virginia. N.Y., 1866, p. 85.

⁷ Cooke J.E. Wearing of the Gray; Being Personal Portraits, Scenes and Adventures of the War. N.Y., 1867, p. 173.

⁸ Wilson E. Patriotic Gore. Studies in the Literature of the American Civil War. N.Y., 1966.

- ⁹ К столетию Гражданской войны в США. М., 1961, с. 485.
- ¹⁰ Whittier J.G. The Complete Poetical Works. Boston, 1904, p. 414.
- ¹¹ Цит. по кн.: Проблемы истории литературы США. М., 1964, с. 181.
- ¹² The Conflict of Convictions. N.Y., 1968, p. 47.
- ¹³ Holmes O.W. Poetical Works. N.Y., 1900, p. 251.
- ¹⁴ Lowell J.R. The Complete Poetical Works. N.Y., 1911, p. 342.
- ¹⁵ Мелвилл Г. Собрание сочинений. М., 1988, т. 3. Далее все стихотворения Г.Мелвилла цитируются по этому изданию.
- ¹⁶ Уитмен У. Листья травы. М., 1982, с. 250. Далее все стихотворения У.Уитмена цитируются по этому изданию.
- ¹⁷ Kazin A. An American Procession. N.Y., 1984, p. 118.
- ¹⁸ Butscher E. Whitman's Attitudes Toward Death. // Walt Whitman Review. Wayne State Univ. Press, v. 17, 1971 March, № 1, p. 16.
- ¹⁹ Higginson Th.W. Army Life in a Black Regiment. Boston, 1962, p. 10.
- ²⁰ Цит. по: Tuttleton J.W. Thomas Wentworth Higginson. Boston, 1978, p. 68.
- ²¹ Aaron D. The Unwritten War. American Writers and the Civil War. N.Y., 1973, p. 44.
- ²² James H. The Complete Tales. L., 1962, v. I, p. 62.
- ²³ Дефорест Дж. Мисс Равенел уходит к северянам. М., 1972, с. 62. Далее все цитаты приводятся по данному изданию.
- ²⁴ DeForest, John W. A Volunteer's Adventures. A Union Captain's Record of the Civil War. New Haven, 1946, p. 80.
- ²⁵ Light J.F. John William DeForest. N.Y., 1965, p. 130.
- ²⁶ Moore F. The Civil War in Song and Story. 1860–1865. N.Y., 1889.
- ²⁷ Botkin B.A. A Civil War Treasury of Tales, Legends, and Folklore. N.Y., 1960.
- ²⁸ Heaps W.A., Heaps P.W. The Singing Sixties. Oklahoma, 1960.
- ²⁹ См.: Emurian E.K. Stories of Civil War. Songs. Natick, Mass., 1960, p. 92.
- ³⁰ Сатира времен Гражданской войны в США. М., Изд-во МГУ, 1966, с. 30.
- ³¹ Марк Твен. Собрание сочинений. М., 1961, т. 12, с. 302.
- ³² См.: Blair W. Native American Humor (1700–1900). N.Y., 1937, p. 115.
- ³³ Зверев А.М. О специфике смехового искусства Марка Твена. // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы. М., 1987, с. 138, 139.
- ³⁴ Holman C.H. The Immoderate Past. The Southern Writer and History. The Univ. of Georgia Press, Athens, 1977.

У. ЭТНИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОР

У ИСТОКОВ ИНДЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Примерно до середины XIX в. на обширной территории, лежащей западнее реки Миссисипи, аборигенное общество, уже спорадически затронутое контактами с европейской культурой, все же в основе своей еще пребывало в традиционном состоянии. Соответственно, до конца столетия, пока сопротивление западных племен не было сломлено в череде индейских войн, в сфере художественного выражения там безраздельно царил фольклор. Напротив, на Востоке США в это время уже постепенно укреплялась аборигенная письменная традиция, что составило разительный контраст с Западом, куда ей еще предстояло проникнуть. Различие состояло и в том, что на Востоке появились писатели-индейцы, в творчестве которых определенное место стали занимать художественные и документально-исторические произведения, связанные с интерпретацией опыта взаимодействия двух культур, тогда как на Западе, еще не имевшем такого рода перспективы, лишь начиналось осмысление этих процессов. Тем не менее, при всем различии Востока и Запада США, в целом развитие аборигенной художественной традиции имело единую тенденцию, далеко не во всем совпадавшую с общенациональными историко-культурными вехами. Ее представители мучительно формировали собственный взгляд на вещи и стремились занять прочную позицию, опиравшуюся на уникальное культурное наследие. Формы литературной деятельности, возникавшие на протяжении XIX в. у индейцев Востока, выглядят достаточно разнородно, но с самого своего появления отличаются неповторимостью, в то же время свидетельствуя об интенсивном и неоднозначном процессе культурного взаимодействия, происходившего между аборигенным и "белым" населением.

На 20-е годы приходится начало индейской журналистики, первый центр которой появляется на Юго-Востоке, среди так называемых "Пяти цивилизованных племен": криков, черокв, чоктавов, чикасавов и семинолов. Особенно выделялось в этом отно-

шении племя чероков. Вслед за созданием вождем-метисом Секвойей самобытного силлабария, приспособившего язык чероков для письма, с 1821 г. начинает выходить первая двуязычная индейская газета, “Чероки феникс”, а несколько позже — “Чероки эдвокат”. Редактором первой из них стал Элайас Будино (Elias Boudinot, ок. 1802–1839), проповедник и литератор, автор памфлета “Обращение к белым людям” (*An Address to the Whites*, 1826) и первой аборигенной новеллы сентиментально-религиозного толка “Бедная Сара” (*Poor Sarah*, 1827), написанной на чероки и английском языке. Редактором второй газеты стал Уильям Дж. Росс, не менее известный лидер чероков первой половины столетия. Попытки проявить себя в журналистике предпринимались и представителями других племен Юго-Востока, что, бесспорно, связано с осознанием важности задачи информирования и политического объединения соплеменников. Однако обе задачи, конечно, свидетельствовали о начале процесса культурного самосознания. Наиболее боевой по духу оказалась “Чероки феникс”, вскоре (в 1834 г.) запрещенная администрацией штата Джорджия, поскольку в газете в радикальной форме поднимались вопросы, ставшие показательными для индейской журналистики в целом: проблемы землевладения и прав на исконные территории с требованием соблюдения условий договоров, заключенных с племенами американским правительством, вопросы этнического выживания, политического лидерства и др.

Вслед за закрытием неугодной “Чероки феникс” наступила очередь и “Чероки эдвоката”. Однако их почин оказался знаменательным: уже к концу столетия можно было насчитать с десятков индейских газет, то возникавших, то затухавших в разных уголках континента. Характерно, что все они пытались публиковать, помимо англоязычного материала, статьи на индейских языках. И хотя для Марка Твена заголовки вроде “Сиу таймс” звучали анекдотически (это отразилось на страницах “Простофили Вильсона” и других произведений), суть происходивших культурологических изменений составляло само становление традиции индейской журналистики, рожденной временем. Этой традиции суждено было уверенно продолжиться и в двадцатом столетии. Что же касается непосредственного влияния на литературное развитие, с традицией аборигенной журналистики Юго-Востока непосредственно связано творчество литераторов конца века — чероки Джона Роллина Риджа (John Rollin Ridge, 1827–1867) и крика Александра Лоуренса Поузи (Alexander Lawrence Posey, 1873–1908).

Важнейшим событием в судьбе аборигенного населения США в первой половине XIX в. стало принятие в 1830 г. Акта о переселении (Indian Removal Act), согласно которому племена Востока в

срочном порядке должны были переселяться на так называемую “Индейскую Территорию” (нынешний штат Оклахома), либо на другие не освоенные еще земли. Это решение Конгресса серьезно повлияло на судьбы племен американского Запада, куда отправились переселенцы поневоле, поставив под угрозу выживание как самих племен, так и индейской культуры. Оно вызвало к жизни важнейшие темы, нашедшие отражение и в журналистике, и в художественной литературе, создававшейся аборигенами. Президент Эндрю Джексон, официально признанный продолжателем традиций американской демократии, начав насильственное переселение “Пяти цивилизованных племен”, практически провозгласил политику западной экспансии. Тысячи людей, лишившись дома, под конвоем двинулись тремя маршрутами через континент — причем многие из них погибли в пути, так и не увидев новой родины. Это трагичнейшее событие национального значения вошло в историю под наименованием “Тропы слез”. Память о нем и сегодня служит важной точкой отсчета в размышлениях индейских литераторов (у Дентона Р.Белфорда, Мэрилу Авиакты и др.) о драматизме исторического развития, важности исторических уроков, об истинных ценностях бытия.

По свидетельству очевидцев, на “Тропе слез” проявился примечательный парадокс: белые конвоиры, в массе своей невежественные и неграмотные, сопровождали на чужбину “второсортных” людей с медным цветом кожи, часть которых знала по два, а то и по три языка, свободно владела пером. В “Американских заметках” Чарльз Диккенс упоминает о встрече с вождем чоктавов Питером Питчлином, известным лидером эпохи переселения. По словам писателя, вождь любил читать Вальтера Скотта, а по праздникам неизменно надевал индейский традиционный наряд. Все это говорит о том, что, несмотря на острый драматизм конфликтов, взаимопроникновение культур шло ощутимыми темпами и давало реальные плоды.

Письменное творчество аборигенов Востока США предстает как самобытное, неподвластное ассимиляции явление — хотя порой ориентация самих индейских авторов была осознанно ассимиляторской. Повествовательное напряжение лучших страниц прозаических сочинений разного жанра, созданных индейцами с Востока США в XIX в., рождалось из отражения трагической судьбы аборигенов. Литературной деятельностью занимались в основном интеллектуалы-метисы, получившие зачатки, а порой и основы, англоязычного образования, нередко имевшие церковный сан. Принимая христианство, туземные вожди часто становились проповедниками по зову сердца, обращая устное слово к индейской пастве, а для воздействия на белую аудиторию прибегая к помощи пера. Только так в ту эпоху можно было поднять

голос в защиту соплеменников, притесняемых властями, спаиваемых торговцами, подвергающихся сегрегации со стороны первого встречного белого, и надеяться при этом, что к словам протеста прислушаются. Таким образом, литературное творчество и устная проповедь аборигенных авторов на протяжении столетия вполне осознанно обрели двойной адресат. Подобной многогранной деятельностью занимался в конце XVIII в. Самсон Окком, а в XIX в. — оджибвеи Джордж Копуэй и Питер Джонс, пекот Уильям Эйпс. Их наследие включает записки, мемуары, изредка — поэтические произведения, а также публицистику и историографию. Джордж Копуэй и Уильям Эйпс являются наиболее выдающимися аборигенными литераторами первой половины века и поэтому заслуживают особого внимания¹.

О жизни Уильяма Эйпса* (William Apes, 1798—?) известно немного — едва ли больше того, что он сам рассказал на страницах своей автобиографии “Сын леса” (*A Son of the Forest*, 1829). Это история индейца, гонимого в среде расистски настроенных белых, открывающего для себя христианского Бога и переживающего чудо приобщения к церкви. Тем не менее, тот образ Эйпса, который предстает со страниц всего им написанного, выдает в нем критика общества белых людей, требующего справедливости по отношению к соплеменникам. Известно, что Эйпс выступал в защиту законных прав индейского племени маршпи, причем настолько страстно, что даже попал за решетку. Результатом явился памфлет “Индейская отмена неконституционных законов Массачусетса касательно племени маршпи; или Объяснение мнимого мятежа” (*Indian Nullification of the Unconstitutional Laws of Massachusetts, Relative to the Marshpee Tribe; Or, The Pretended Riot Explained*, 1835). Эйпс без устали обличал расистскую политику в отношении аборигенов, в том числе и принявших христианство (“Жизненный опыт пяти индейцев-христиан из племени пекотов. Индейское зеркало для белого человека”; *Experiences of Five Christian Indians of the Pequot Tribe. An Indian's Looking Glass for the White Man*, 1833).

Литератор считал себя потомком знаменитого вождя колониальной эпохи, Короля Филипа (Метакомета), который вел в XVII в. борьбу против колонистов-пуритан на атлантическом побережье. Поэтому естественно обращение Эйпса к историческому опыту, в котором имя Филипа предстает важным многогранным символом. В 1836 г. Эйпс выступил на улицах Бостона с публичным чтением эссе-памфлета “Похвальное слово о Короле Филипе” (*Eulogy on King Philip*). В этом сочинении, без сомнения, луч-

* В последнее время утвердилось написание Апесс (Apess).

шем у Эйпса, соединились историк и литератор, публицист и сатирик. Эйпс излагает собственную версию войны с Филипом, справедливой со стороны аборигенов, и прослеживает весь путь вождя до трагической засады, ставшей следствием предательства, и его гибели от руки вождя-соперника, Ункаса. Попутно он вспоминает все притеснения и вероломства колонистов по отношению к пекотам, несомненно, полемизируя с пуританскими хрониками, трактующими победу над Филипом в провиденциальном и апологетическом смысле.

Под пером Эйпса его знаменитый предок — личность незаурядная — вырастает до масштабов романтических. Находясь под влиянием Плутарха, Эйпс сравнивает деяния Филипа с подвигами римских полководцев, а его дар военачальника считает равным стратегическому гению Вашингтона и даже его превосходящим. Хотя “филиппика” Эйпса направлена против пуританской традиции, пафос ее значительно шире: спор идет о нравственных ценностях и нормах сосуществования индейской и “белой” культур. Подкрепляя аргументацию ссылками на Библию, Эйпс стремится представить Короля Филипа как образец аборигенных добродетелей. Автор, несомненно, был знаком с эссе Ирвинга “Филип из Поканокета”, появившимся в 1820 г. в “Книге эскизов” — кстати, не единственным произведением этого писателя об алгонкинах Востока. Но повествование Эйпса важно декларацией именно индейской позиции, саркастической окраской его критики, непримиримой полемикой, атмосферой подлинности, порождаемой обилием жизненных реалий. Эйпс, конечно, идеализирует своих соплеменников, однако за ним стоит пафос культуры, уничтожаемой “прогрессом”. В интересующем нас аспекте взаимодействия культур, пожалуй, стоит особо подчеркнуть то обстоятельство, что представитель “дикого” племени проявляет примечательную осведомленность в области истории, литературных канонов и вкусов своего времени, а также реальной жизни своих оппонентов. Помимо сказанного, о его стремлении различными способами расширить контекст своего сочинения говорит, скажем, такое “необязательное” сравнение лесного пожара с пожаром в Москве.

В “Похвальном слове” немало отступлений, примеров из личного опыта, столкновений разных точек зрения и глубокой горечи по поводу процессов, определяющих как прошлое, так и настоящее. “Но самым постыдным деянием, — пишет, например, Эйпс, — был захват десятилетнего сына Филипа, которого увезли далеко от отца с матерью и продали в рабство. Я пишу это, с трудом сдерживая свои чувства при мысли, что люди, именующие себя христианами, способны поступать столь возмутительно, столь жестоко, способны столь низко пасть в глазах индейцев... И



ДЖОРДЖ КЭТЛИН. ИНДЕЙСКИЙ ВОЖДЬ

уж конечно, никто, кроме тех, кто приветствует их поведение, не станет праздновать день их высадки в Америку..."². Одновременно Эйпс апеллирует к американской Конституции, согласно которой "все люди от рождения свободны и равны". Завершая свою речь-памфлет молитвой "Отче наш" на языке пекотов, Эйпс призывает: "Что же надлежит нам сделать? Пусть каждый, кто друг индейцам, поднимет мантию Свободы и набросит ее на пылающие костры [индейских войн на фронтире — *А.В.*], распространившиеся столь ужасающе быстро, и потушит их навсегда... Нам нужны трубы, звучащие громом, и люди, идущие против мздоимства и попрания наших прав, словно на бой, — и все из-за того, что индейцы несведущи в делах и отличны цветом кожи... Дайте индейцам их права — и можете быть уверены: все войны прекратятся" (2; р. 47).

После 1836 г. следы Эйпса теряются (связано ли это с его яркой обвинительной речью о Филипе — сказать невозможно). Но "Похвальное слово", безусловно, кладет начало традиции, крепнувшей в индейской литературе на протяжении столетий и переданной по наследству XX веку. Речь идет об историко-культурных манифестах, связанных с борьбой за гражданские права и одновременно — с защитой собственных культурных ценностей. На примере памфлета Эйпса можно видеть коренной переворот, происшедший в самосознании индейцев Востока США: от общинно-племенного к гражданскому.

Джорджа Копуэя, или Ка-ге-га-га-бо (George Copway, Ka-ge-gah-bowh, Стоящий Прямо, 1818–1863), из племени оджибве не без основания считают наиболее удачливым из индейских литераторов XIX в.; это верно, если иметь в виду личную известность. Однако жизнь и творчество Копуэя лишь в недавнее время удостоились внимания исследователей и требуют большей изученности. Копуэю принадлежат четыре книги, поэма и ряд эссе; некоторые из них в результате его поездок в Европу увидели свет в Англии.

Родился и вырос Джордж в условиях традиционного индейского уклада, на реке Трент в Онтарио. В юности он славился как искусный охотник и человек недюжинной силы и выносливости, не страшившийся физических нагрузок (в 1841 г. он проделал за четыре дня двести сорок миль пешком, чтобы предупредить соплеменников о нападении индейцев сиу). Уже в 1830 г. Копуэй, по собственным воспоминаниям, под действием откровения свыше принял христианство, а затем два года проучился в учебном заведении в Иллинойсе. После этого он вернулся к соплеменникам, чтобы начать работу миссионера. Однажды выйдя за пределы индейской общины, Копуэй до самой смерти совершал длительные поездки — за рубежом и в США, — выступая с лек-

циями в защиту исчезающей аборигенной культуры. Он предлагал проекты реорганизации индейских земель, пытался основать журнал (в 1851 г. вышел единственный номер "Американского индейца"), активно занимался творческим трудом. В 50-е годы — время расцвета его карьеры — Копуэй довольно близко сходитесь с Лонгфелло, который, работая над "Песнью о Гайавате", искал сведений о культуре оджибве повсюду, где только мог их найти. Какое-то время Лонгфелло явно находился под влиянием романтической личности Копуэя, человека впечатляющей наружности, и даже ездил слушать его выступления. Копуэй принял участие в Третьем Всемирном конгрессе мира и пытался, как и всюду, где бывал, собирать средства на индейские нужды. Памятью о поездке осталась эссеистическая книга, "Беглые заметки о людях и местах в Европе" (1851). Мемуарно-автобиографическое по характеру, это произведение, содержащее разнообразные сведения о жизни автора, его размышления и переживания (например, связанные с обращением в христианство, воспринимаемым как пакт с культурой белых, знакомством с Лонгфелло), выходило трижды под разными названиями (в частности, "Жизнь, письма и речи вождя Ка-ге-га-га-бо", *The Life, Letters and Speeches of Ka-ge-gah-bowh*, 1850, а также — "Воспоминания о лесной жизни", *Recollections of a Forest Life*, 1851).

По складу характера и в соответствии со своей эпохой, Копуэй был романтиком, и это заметно сказалось на его творчестве и стиле жизни. "Завоевание оджибве: рассказ о Северо-Западе" (*The Ojibway Conquest; A Tale of the North-West*, 1850) представляет собой эпическую поэму, написанную в субъективно-романтическом ключе: в ней рассказывается об исторической судьбе оджибве, их войнах и мифологии, причем все показано через призму поэтического воображения.

Из всего творчества Копуэя наибольшую известность ему принесла книга "Традиционная история и характеристические очерки народа оджибве" (*Traditional History and Characteristic Sketches of the Ojibway Nation*, 1850), выдержавшая уже в XIX в. несколько переизданий (в том числе под заголовком "Индейская жизнь и индейская история", *Indian Life and Indian History*). То была первая из историй индейских племен, созданных аборигенным автором в XIX в., имевшая достаточный резонанс.

Своей очерковостью она отражает сильные и слабые стороны романтической историографии в целом. Начинает Копуэй с описания края, в котором традиционно обитало племя, затем касается его происхождения и миграций, последовательно переходя к описанию дичи и природы, занятий соплеменников, потом вновь обращаясь к собственно историческим материям — войнам с сиу и ирокезами. Их опять сменяют этнографические главы — о ле-

гендах, языке, социальном устройстве, религии, возникновении первых христианских миссий. Этой свободной модели придерживались впоследствии многие историографы-aborигены. История Копуэя легко читается — это действительно серия очерков, написанная скорее литератором, нежели историком, и потому приобретающая наибольшую популярность среди подобного рода сочинений. Романтическая риторика, как и рассуждения о равенстве перед Господом, порой теснит на страницах Копуэя фактический материал, но эмоции автора не могут оставить читателя равнодушным. Сравнивая прошлое народа с его настоящим, Копуэй восклицает: “Вглядитесь в перемены! Коммерция, поощряемая бледнолицыми, стремительно вторгается, не встречая сопротивления, в ряды индейцев и требует от них двигаться вспять, уступая место ее храмам и товарам. Едва успел индеец присесть — как вновь следует окрик: отправляйся дальше на запад. Когда прозвучит последний приказ? Когда обретет краснокожий свой дом?”³.

Как можно видеть, творчество Копуэя интересно разнообразием его художественной палитры и подходов к освоению индейского наследия, утверждением его ценностей в мире англо-европейской культуры.

Развитие индейской письменной традиции породило в XIX в. два самобытных по жанру явления: индейскую историографию и автобиографию. Обе, явившись откликом на европейскую политическую и культурную экспансию, так же, как и ее следствием, стали важным этапом в развитии аборигенной словесности. Первая, при всем своеобразии и оригинальности, осталась достоянием прошлого столетия, тогда как вторая положила начало весьма плодотворной традиции, достигшей расцвета в XX в. Обе, однако, продолжают оставаться важным стимулом для развития современной литературы индейцев.

Индейская историография XIX в. — притом, что ей, несомненно, принадлежит заметное место в истории всей американской, как и собственно аборигенной культуры, — практически еще не получила самостоятельного критического рассмотрения. В этом жанре трудились свыше десятка авторов, оставивших произведения разного объема, более или менее сходного содержания, задуманные и осуществленные как первые описания истории собственного племени или группы родственных племен.

Однородные в отношении мотивов и целей создания, они достаточно разнообразны по стилю и структуре, обнаруживая непосредственную связь с личностью автора, его материалом и языком. Каждый раз за строкой аборигенного историка возникает проблема философии истории, вопрос о принципе исторического повествования, другими словами, его ценностный контекст. В атмосфере слома традиционного уклада, разрушения общины, за-

ключения племен в резервации, порой вдалеке от исконных владений, индейские авторы почувствовали необходимость документирования и осмысления прошлого своей культуры.

На этапе перехода от внутриплеменного мышления к национальному аборигенные авторы ощутили потребность осмыслить сущность и уникальность своих культур в общечеловеческом контексте. Сам этот переход происходил в сжатые исторические сроки, так что в пределах одного поколения и в форме одного жанра обнаруживаются черты традиционалистского или чисто мифологического мышления по соседству с попытками научных обобщений, сделанных на основе хронологии, исторического понятия о факте и на аналогах, заимствованных из античной историографической модели (в сущности, историографический опыт в самих США в целом был еще невелик). Авторы таких исторических трудов, как правило, двуязычны; у них за плечами — англоязычное образование и христианское вероисповедание. Поэтому естественно, что образцами для их повествований служат Библия и труды античных авторов. Уже геродотовская историографическая традиция (а вслед за нею и средневековая) соединяла географию, этнографию и собственно историю. Описание войн и других примечательных событий становилось поводом для характеристики нравов и обычаев данного этноса; точные сведения дополнялись мифами и сказаниями (чудеса и легенды — естественные составляющие подобного повествования). Возможно, есть типологическое сходство между античной, пуританской и аборигенной историографическими традициями в плане мировосприятия: во всех случаях оно колеблется между верой и наукой. Не случайны и черты жанрового синкретизма. Уже древние видели в подобного рода произведениях зачатки эпики, драмы и художественной образности в широком смысле слова. Аборигенным авторам свойственно было обращаться к устным источникам, к своей богатой фольклорной традиции, черпая в ней и реальные факты, и конкретные приметы жизненного уклада, и манеру повествования, и способы осмысления материала. В то же время на их произведениях лежит отпечаток идеологической ситуации в период перехода от колониальной эпохи к зрелой американской государственности, с характерной для него экспансией, прямо затронувшей судьбу индейских племен.

Все авторы аборигенных историй XIX в. — выходцы с восточного побережья, из Новой Англии, с Юга или из Нью-Йорка и принадлежат к трем этнокультурным группам. Наиболее многочисленная из них представлена алгонкинскими историками: это оджибвеи Джордж Копуэй, Питер Джонс, или Какеваквонаби (Peter Jones, Kakewaquonaby, 1802–1856), автор “Истории индейцев оджибве” (*History of the Ojibway Indians*, 1861), и Уильям

Уиппл Уоррен (William Whipple Warren, 1825—1853), автор последней, наиболее монументальной из оджибвейских историй — “Истории оджибвеев, основанной на преданиях и устных свидетельствах” (*History of the Ojibway, Based upon Traditions and Oral Statements*), опубликованной посмертно в 1885 г. Вождю оттава Эндрю Блэкберду принадлежит небольшая, но существенная в содержательном отношении, эмоционально написанная “История индейцев оттава и чиппева в Мичигане” (*History of the Ottawa and Chippewa Indians of Michigan*, 1887), а пенобскот Джозеф Николар был автором книги “Жизнь и предания краснокожих” (*Life and Traditions of the Red Man*, 1893), основанной на истории и мифологии его племени. Пожалуй, последними в ряду подобных самодельных алгонкинских историй стали очерки делаваара Ричарда К.Адамса на рубеже веков (“Краткая история делаваров” и др.).

Столь же уверенно утвердила себя и менее обширная ирокезская историографическая традиция, которая началась чуть ранее алгонкинской. Первым из таких сочинений стала книга Дэвида Кьюзика (тускарора) “Очерки древней истории Шести Племен” (*Sketches of Ancient History of the Six Nations*, 1825), впоследствии неоднократно переиздававшаяся. Книга “Происхождение и традиционная история вайандотов” (*Origin and Traditional History of the Wyandotts*), написанная Питером Кларком, принадлежавшим к этому племени, увидела свет в 1870 г., а “Легенды, предания и законы ирокезов и история племени тускароров” (*Legends, Traditions and Laws of the Iroquois and History of the Tuscarora Indians*) Элайаса Джонсона появились в 1881 г. Выраженная тенденция к созданию исторических сочинений существовала и у племен Юго-Востока, уходящая корнями еще в предыдущее столетие⁴ и продолжавшаяся вплоть до XX в.*

Уже упоминалось, что мотивы написания подобных “историй” в основном повсюду сходны. Их авторы могли бы сказать, вслед за Копуэем: “Приводя здесь очерк истории моего народа, описывая его родину, край и особенности, традиционные легенды, я смогу, быть может, пробудить в американском сердце более глубокие чувства к расе краснокожих и убедить бледнолицего употребить больше усилий, чтобы повлиять на улучшение их социального и политического положения” (4; р. V). На тяжелое положение индейцев сетуют Уоррен и Блэкберд: племена исчезают с лица земли, уходят обычаи, стирается образ жизни. Однако эти авторы еще не поднимаются до идеи, что знание, накопленное аборигенными культурами, самоценно. Они лишь пытаются впер-

* В 80-е годы XX в. была обнаружена рукопись чоктавского историка Чахта Имматаха, датируемая 1822 г.

вые обобщить путь собственной культуры и, значит, в определенном смысле пишут свою историю для себя, равно как и для “белой” аудитории. Другие обозначаемые мотивы создания подобных историй носят более частный характер, хотя и они чрезвычайно важны. Необходимо понять прошлое аборигенов, чтобы постичь настоящее, тем более, что в многочисленных сочинениях “белых людей” культивируется немало вымыслов, намеренных и случайных. Наконец, Америка имеет моральный долг по отношению к прежним хозяевам континента, наследуя их владения и достижения.

Индийская историография, таким образом, интересна во многих отношениях. Во-первых, как первая стадия осмысления аборигенами собственной культуры. Во-вторых, как свидетельство своей эпохи, поскольку авторы невольно тяготеют к параллелям с современностью в поисках выхода из нынешнего положения племени, тем более, что множество общин еще живет по законам предков. В-третьих, композиционно истории построены, как правило, так, чтобы, по возможности, охватить все стороны жизни племени — этногенез, предания, образ жизни и способ хозяйствования, отношения с соседями и перспективы на будущее. Собранные детали порой очевидны, порой же просто уникальны: так, Элайас Джонсон рассказывает предание об уничтожении племени эри и о смысле титула “Хранительницы мира” у ирокезов; Когуэй сообщает о способах хранения священных пиктографических архивов; нередко попытки ввести читателя в контекст индейской лексики и речи. Да и легенды, передаваемые индейскими историками, либо уникальны, либо отличаются самостоятельной редакцией.

Книги индейских историографов примечательны и структурными принципами. Отсчет народной истории Дэвид Кьюзик начинает, против ожидания, от мифологического сотворения континента — иначе говоря, от Сотворения мира согласно аборигенным, а не библейским источникам. Выстраивая свою версию происхождения племени, авторы, не смущаясь, приводят в обоснование немало мифологических и легендарных, и даже заимствованных у европейцев мотивов. Важно, однако, отметить, что попытки прибегнуть к европейским концепциям и идеям редки. Наконец, историко-культурные сочинения индейцев XIX в. интересны в литературном отношении: самым характером вымысла, отбором того, что воспринимается как непреложный или достойный упоминания факт, способом изложения событий. Вещие сны и предания дополняют собственно исторический материал, обретая равноправие в рамках синкретичного жанра, возникающего под пером аборигенного историографа. Вспомним, что, хотя перед нами христиане и англоязычные повествователи, — это неофиты,

обращенные сердцем прежде всего к нуждам и судьбам собственных культур. Недаром и завершались подобные истории прямым обращением к читателю. Сильным эмоциональным всплеском заканчивает свое повествование Эндрю Блэкберд, облекая его в форму прямого обращения краснокожего к белому человеку. Традиционное оплакивание утрат (земель, лесов, обычаев и др.) сменяется твердым выводом: "Ни за что не стану я рабом белого человека", подразумевающим, конечно же, не только физическое и социальное рабство, но и культурное.

Научную ценность подобных историй, конечно, следует определять строго избирательно и дифференцированно, придерживаясь взвешенного подхода к конкретным деталям и эпизодам. Жанровый синкретизм подобного рода сочинений углубляет трудности их исследования. Их ценность как собрания фольклора или литературного памятника может напрямую и не соответствовать их относительной ценности как исторического источника.

Из всех названных произведений "История" Уильяма Уоррена наиболее научна, однако ограничение ее чисто историческим материалом мнимое — оно объясняется монументальностью авторского замысла: произведение было задумано как первая часть целой серии, где нашлось бы место и религии, и фольклору, и портретам исторических лидеров. Смерть помешала автору воплотить задуманное, и существует вероятность, что другие историографы-оджибвеи черпали материал у Уоррена. Напротив, очерк истории Шести Племен, написанный Дэвидом Кыюзиком, первым аборигенным исследователем ирокезских древностей, наиболее фантастичен. Это попытка изложить историю ирокезов в соответствии с их мифологией, которая искусственно помещается внутри заимствованной англо-саксонской хронологии, соединенной с устным традиционным контекстом.

Хотя впоследствии аборигенная историография слилась с общеамериканской, усвоив ее научную методологию и фразеологию, она заняла свое место в истории американской литературы благодаря своему идейно-художественному и интеллектуальному потенциалу. Идейные послышки и творческие поиски авторов индейских "историй" XIX в. оказали влияние на разнообразные жанры литературы коренных американцев в целом: исторический импульс будет активно впитан их прозой и поэзией. Индейские историки и литераторы второй половины XX в. вновь возвратятся к альтернативной историографии как к насущной проблеме собственного культурного самоопределения. Историографические сочинения, несомненно, явились частью того романтического тяготения к постижению историзма, которое в иных обстоятельствах и традициях породило феномен, известный под названием "исторического романа".



В аборигенной традиции разделение на индивидуальное и общинное во многих сферах жизни выглядело противоестественным; органичное тождество это нашло неожиданное новое воплощение в жанре, возникшем в недрах аборигенной письменной традиции — в индейской автобиографии. Американская критика наградила этот феномен серьезным литературным статусом много позже: лишь во второй половине XX в. стали появляться фундаментальные исследования, посвященные этому жанру⁵. Любопытно, что к тому времени многие из индейских автобиографий прошлого века (как и нынешнего) выдержали уже не одно переиздание, а в отдельных случаях попросту сделались популярным чтением. Причин тут много — для одних читателей это было подсознательной данью уважения к военному сопернику на континенте, другими двигал интерес к занимательному документальному источнику (своей, американской истории). Третьих привлекала индивидуальность автора или экзотика индейской культуры. Недаром ряд аборигенных автобиографий считается ныне классикой американского краеведения, связанного с освоением Дальнего Запада. Отдельные из них достигли статуса значительного литературного феномена. Как бы там ни было, индейские автобиографии стали ярким литературным явлением, продолжающейся традицией, начало которой следует искать в прошлом столетии.

Первые аборигенные мемуары и автобиографии возникли еще на Востоке страны. Они, впрочем, представляют сегодня интерес скорее историко-литературный, нежели художественный, отмечая лишь начало общей традиции. Такого рода сочинения были узконаправленными, да и сами по себе эпизодичными. Некоторые из них отличаются занимательностью, как например, “Рассказ о жизни и приключениях Пола Каффе, индейца-пекота, за тридцать лет, проведенных на море и в странствиях по чужим землям” (*Narrative of the Life and Adventures of Paul Cuffe, a Pequot Indian, During His Thirty Years Spent at Sea and in Travelling in Foreign Lands*, 1839). Примером более глубокого замысла может служить “Сын леса” Уильяма Эйпса. Припомним, что и Копузэй, и некоторые другие историографы с Востока также создавали и мемуарные, и автобиографические сочинения и даже ссылались на семейные материалы в рамках своих “историй” (как это делает, скажем, Эндрю Блэкберд). Однако подлинным литературным событием, оформившим жанр и придавшим ему общественное значение, стало появление индейских автобиографий на Западе.

В произведениях, повествующих о завоевании западных территорий и их включении в состав США, речь шла не об опыте былого, а о



ДЖОРДЖ КЭТЛИН. ИНДЕЙСКИЙ ВОЖДЬ, НАПРАВЛЯЮЩИЙСЯ
В ВАШИНГТОН
И ВОЗВРАЩАЮЩИЙСЯ ИЗ НЕГО. 1832.

живой современности. Экспансия сопровождалась обезземеливанием индейцев, их физическим уничтожением в череде индейских войн, растянувшихся на всю вторую половину девятнадцатого столетия, политикой переселений, крушением традиционного образа жизни, необходимостью жесткого выбора, навязанного колонизацией аборигенам: сменить уклад и выжить или воевать и, упорствуя, погибнуть. Эти процессы и их последствия, глубоко переживавшиеся аборигенами, вызвали у наиболее выдающихся представителей индейского общества стремление осмыслить происходящее и дать ему публичное объяснение. Размышления авторов на эту тему не могли не приобрести оттенка исповедальности. Иногда такой порыв реализовался в сфере общественной, как в случае со знаменитым вождем понка, Стоящим Медведем, посетившим немало высоких инстанций и учреждений в поисках справедливости. В других случаях обстоятельства привели не только к военным и социальным акциям, но и к рождению автобиографий индейских лидеров. Возможно, сыграло роль то обстоятельство, что индейцы, с которыми столкнулись на Западе колонисты, были кочевыми, а не оседлыми. Они жизненно зависели от больших пространств, на которых исконно обитали, и расставание с ними означало слишком кардинальную ломку их сознания.

Мотивы написания индейских автобиографий, таким образом, состояли в том, чтобы представить “белому” обществу объяснения причин возникновения конкретных военных конфликтов, кроющихся во множестве несправедливостей, обманов, притеснений, нарушений договоров и насилии по отношению к индейцам. Ряд нагнетаемых “недоразумений” между американским правительством и аборигенами, приведших к перевесу белых пришельцев на индейских территориях, разрастанию конфликтов и войнам, переселению и заключению в резервацию, — таково обычное построение сюжета, перенесенного из жизни на страницы индейских автобиографий. Как правило, его развитие сопровождается сопоставлением аборигенного образа жизни с нравами белого населения, а также призывами к общественности прислушаться к голосу аборигенов.

Правда, на протяжении столетия таких произведений появилось еще не слишком много, но на волне индейских войн и экспансии на запад они в качестве документов и живых свидетельств заняли в общественном сознании современников куда больше места, чем индейская историография. Проблематика, затрагиваемая в этих повествованиях, была связана с решением насущных проблем ближайшего будущего, которые волновали общество, все сильнее втягивавшееся в процесс освоения Дикого Запада. Да и по жанровым признакам автобиографии были ближе “белой”

Америке: они концентрировались на отдельной личности, ведущей рассказ от первого лица, посвященный собственному опыту.

Первым произведением, уже содержавшим многие черты жанра, стала "Жизнь Ма-ка-те-ме-ше-киа-киака, или Черного Ястреба" (*Life of Ma-Ka-Te-Me-She-Kia-Kiak, or Black Hawk, 1833*), продиктованная вождем сауков и фоксов американскому журналисту Антуану Леклеру. На долгие годы эта книга стала известнейшей из индейских автобиографий, и в XX в. ее многократно переиздавали.

Центральным событием книги является так называемая война с Черным Ястребом (1767—1838), разразившаяся в 1832 г.; она стала первой в череде войн с индейцами Запада, отразив и предвосхитив многое в сценарии экспансии. Когда волны колонизации докатились до Среднего Запада, побережья Миссури и Миссисипи, то есть до мест традиционного проживания сауков и фоксов, среди племени образовались две группировки. Одна, во главе с вождем Кеокуком, предугадав неизбежное, заранее отошла на противоположный берег Миссисипи; фактически Кеокук стал союзником белых. Вторая, во главе с Черным Ястребом, стойким и упрямым воином, отказалась покинуть родные места и могилы предков. Сам он на страницах автобиографии указывает на ход рассуждений, ставший типичным в индейской художественной традиции периода индейских войн: "Мой разум говорил мне, что землю нельзя продавать. Великий Дух дал ее своим детям, чтобы они жили на ней и обрабатывали ее ради своего пропитания. И они обладают правом на те земли, где живут и трудятся. Если же они покинут свои земли добровольно, другие получают право прийти и занять их. Продают лишь то, что можно носить с собой..." "Неужели вы оставите врагу могилы своих предков, даже не попытавшись защитить их?"⁶.

В свободной, но достаточно последовательной форме Черный Ястреб повествует о событиях, в которых принимал участие. Но начиная рассказ с момента собственного рождения, он тут же уносится памятью в далекие предания: жизнь народа важнее судьбы индивида; и ту, и другую направляет древнее пророчество о приходе белых людей. Затем следует описание взаимоотношений с французами, испанцами, англичанами, которые, каждый на свой лад, старались привлечь на свою сторону племя сауков в борьбе за континент и его богатства. Повествование становится особенно подробным, когда приближается к рассказу о конфликтных отношениях с белыми, вторгшимися во владения сауков. Столь важные для сюжета эпизоды, как посольство вождей в Вашингтон и другие города, к столичным чиновникам и торговым агентам или стычки за обладание фортом, перемежаются отступлениями, порожденными сопоставлением двух образов жизни и

двух моралей — “белой” и аборигенной. Начиная с Черного Ястреба, такое сопоставление естественно становится вторым планом индейской автобиографии, затрагивая способы ведения войны, понятия о чести и отношении к детям и старикам, представления о собственности и правах на землю, взгляд на окружающий мир. Черный Ястреб приводит немало конкретных эпизодов несправедливого и вероломного отношения белых к его соплеменникам, что придает повествованию панорамность и позволяет ощутить характер эпохи. Черный Ястреб оказался вовлечен в самый центр ее конфликтов. Его рассказ насыщен историческими событиями и встречами с историческими деятелями, порой весьма высокого ранга. Уильям Генри Гаррисон, будущий президент США, обвиняется автором в том, что подпаивал вождей во время заключения договоров об уступке земель; в войне с Черным Ястребом принимали участие лейтенант Джефферсон Дэвис, будущий президент Конфедерации, и молодой Авраам Линкольн. По окончании военных действий, после сдачи американским войскам, Черного Ястреба с сыном в качестве военнопленных отправляют с эскортом в Вашингтон. После встречи с президентом Эндрю Джексоном они были отправлены ни родину кружным путем, по-видимому, чтобы дать возможность престарелому вождю оценить могущество и превосходство “Дороги Белого Человека”. Вождь откровенно восхищается увиденным — городами, диковинами, вроде железной дороги или воздушного шара, но торопится вернуться домой, чтобы успеть к сезону охоты.

В автобиографии сглажена линия соперничества двух вождей сауков, Кеокука и Черного Ястреба; между тем, они стали символами полярно противоположных путей — ассимиляторского (соглашательского) и воинственного (патриотического, традиционалистского): Их вражда достигает апогея, когда по завершении войны Кеокук решением правительства США был поставлен верховным вождем над сауками, а Черный Ястреб стал его подчиненным. И все же сюжетная линия, связанная с соперничеством, придает единоборству характеров особый драматизм. На страницах книги изливается немало личных чувств: автор горюет, надеется, радуется, заново переживая прошлое. Возникает обаятельный портрет рассказчика — наивного и тщеславного там, где дело касается воинских заслуг, и стойкого и непреклонного там, где речь заходит о защите соплеменников; сострадательного и чуткого при виде человеческого горя, гневного при столкновении с вероломством. Перед нами словно бы сама собой разворачивается исповедь аборигенной культуры, со своими понятиями об идеале, этических нормах, воплощенных в обычаях и занятиях, представлениях, надеждах и чаяниях. Отныне портрет автора-рас-

сказчика станет важным и едва ли не самым примечательным элементом будущего жанра.

Комментируя рассказ вождя, издатель уточняет цель автора, невольно оттеняя признаки, которые станут характерными для индейских автобиографий: "Он предстает в облике воина, патриота и политзаключенного, но всегда остается вождем своего народа, защищая его права с достоинством, твердостью и мужеством...; он решается поведать миру об уроне, который понес его народ от белых — о причинах, вовлекших его в войну, и общем ходе всех кампаний. По его мнению, это единственное средство, которое ему осталось, чтобы избавить свой маленький род — остатки тех, кто мужественно сражался бок о бок с ним — от последствий приговора, который был ему уже вынесен"⁷.

"Судьба человеческая. Судьба народная". Эти слова, сказанные Пушкиным об исторической драме, обретают почти буквальный смысл применительно к индейским автобиографиям — в частности, применительно к "Жизни Черного Ястреба". Его повествование убедительно воссоздает картину эпохи, сложность межрасовых и межкультурных отношений.

"Жизнь Черного Ястреба" уже ставит на повестку дня важнейшую проблему, связанную с жанром индейских автобиографий, — вопрос об их авторстве и, следовательно, аутентичности. Повествование было продиктовано Черным Ястребом белому переводчику, который в особом вступлении подчеркивает точность перевода. Кроме того, книга была отредактирована издателем Дональдом Джексоном, который, сообщая о своем бережном отношении к тексту, уведомляет что не несет никакой ответственности за политические пристрастия автора, поскольку не правил рукописи. Естественно, возникает вопрос — что же остается подлинного в самой автобиографии после стольких посредников? В самом деле, рассказ настораживает своим стилем: перед нами речь образованного европейца, основанная на лексике и нормах языка первой половины XIX в. Тем примечательнее, однако, что внутренняя логика, структура, общая тональность и выражаемая в книге точка зрения — неоспоримо аборигенные, ибо именно эти элементы труднее всего поддаются имитации. Конечно, в передаче реальных событий вождь пристрастен, тогда как его издатель, несомненно, более сдержан в выражении своих чувств. Отныне у критиков появляются богатые возможности для размышлений по поводу удивительного соавторства — белого редактора и аборигенного повествователя. Важно при этом, однако, не упустить из виду результата: самобытности произведения, неоспоримой в лучших примерах автобиографического жанра. С этой точки зрения "Жизнь Черного Ястреба" являет собой наиболее удачный пример. Перед читателем предстает яркая личность, уверенно, несмотря на монотонность описываемых событий (там, где речь идет о

перечне военных походов), ведущая рассказ, цельность которого не нарушается отступлениями исторического, полемического и фольклорного характера. Эта "вольная манера" заложена в традиции устных аборигенных повествований; вся система ценностей также является несомненно индейской. Тем не менее, проблема авторства остается важной для жанра индейских автобиографий — часто в критике такой тип повествования именуется "as-told-to autobiography", то есть автобиография "в том виде, как она была рассказана тому или иному лицу", иногда с ремаркой "с его собственных слов". Проблема авторства делает необходимым строго дифференцированный подход к индейским автобиографиям, которые, как и аборигенная историография, стали важной вехой в развитии этнической, да и всей американской литературы в XIX в.

В вихре невиданных национальных потрясений середины века, отмеченной Гражданской войной, индейские автобиографии обрели значительную глубину и законченность облика. На протяжении второй половины столетия, отражая ход экспансии на Запад, содержание индейских автобиографий уточняется и становится более разнообразным, а сам тип повествования одновременно проявляет тенденцию к жанровой стабильности. Все это вместе взятое позволило автобиографии сделаться одним из ведущих жанров индейской литературы XX в. и популярным чтением многих поколений.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Ряд очерков о развитии ранней индейской литературы принадлежит А.Лавонн Руофф. См., в частности: *A. Lavonne Ruoff. Native American Writing: Beginnings to 1967.* // *Dictionary of Native American Literature.* Ed. by A. Wiget. N.Y., 1994, pp. 145–153.
- ² *Apes, William.* Eulogy on King Philip. Boston, 1837, pp. 36–37.
- ³ *Copway G.* The Traditional History and Characteristic Sketches of the Ojibway Nation. Lnd., 1850, p. 24.
- ⁴ *Adair J.* The History of the American Indians. N.Y., Johnson Reprint Corp., 1968 (впервые опубликована в 1775 г.).
- ⁵ Начиная с 70-х годов XX в., поток критических работ, посвященных индейским автобиографиям XIX–XX веков, неуклонно возрастает. Упомянем несколько наиболее важных: *Krupat, A.* For Those Who Come After. A Study of Native American Autobiography. Berkeley, a.o., 1985; *Bumble III, H. David.* American Indian Autobiography. Berkeley, 1988; *Bumble III, H. David.* An Annotated Bibliography of American Indian and Eskimo Autobiographies. Lincoln and Lnd., 1981.
- ⁶ О сути жизни. Индейские и эскимосская автобиографии. Сост. А.Вашенко. Якутск, 1989, с. 39.
- ⁷ Цит. по кн.: *Black Hawk.* An Autobiography. Ed. by Donald Jackson. Urbana, 1964, p. 38.

ФОЛЬКЛОР АФРО-АМЕРИКАНЦЕВ

В рассматриваемый период возникает обширный корпус негритянской литературы, которая стала примечательным явлением американской литературной жизни в 40–50-е годы, наложив своеобразный отпечаток на эпоху позднего романтизма. Хотя ни одно из произведений чернокожих авторов этого времени не может быть поставлено вровень с книгами По, Готорна или Мелвилла, было бы совершенно неоправданно выводить их за рамки литературного процесса, безусловно приобретающего черты национальной самобытности, в становление которой афро-американцам предстояло внести свою лепту.

Африканские рабы в силу существовавших в США на этот счет запретов довольно поздно приобщились к английской письменности и долгое время зависели от весьма консервативных литературных вкусов белых покровителей. Говоря подчас едва ли не на разных литературных языках, черные и белые писатели вступают в более или менее явный культурный диалог, их “голоса” начинают взаимодействовать в формирующемся американском самосознании.

Упоминания о неграх-рабах встречаются у многих авторов XVII–XVIII веков — у Сьюолла и Френо, у Барлоу и Сары Мортон, не говоря уже о сочинениях просветителей, Франклина и Джефферсона, а в начале XIX в. — у Ирвинга в “Сальмагунди”. Весьма симптоматично, что все более частые обращения к образу негра связаны со становлением самобытного американского романа — с творчеством Купера (незабываемый Цезарь Томпсон, герой романа “Шпион”, 1821), с произведениями поздних романтиков и писателей-аболиционистов. В 40–50-е годы XIX в. негритянская тема конституируется как характерно американская. Разумеется, она не была центральной в творчестве По, Мелвилла, Уитмена, однако обращение к ней этих авторов было далеко не случайным.

Вряд ли можно отрицать значение негра как художественного символа, трактовка которого оказывается своеобразным индикатором творческой эволюции: По — от ранних стихов и новелл к “Повести о приключениях Артура Гордона Пима”; Мелвилла — от “Моби Дика” к “Бенито Серено”.

Незадолго до Гражданской войны Готорн, чей взгляд на Америку отнюдь не отличался благостностью, назвал ее страной “обывательского процветания”, где отсутствие собственных корней и старины исключает даже существование “мрачного и самобытного зла”. Примерно тогда же поэт-негр Джеймс Уитфилд с иронией возносил песнь своей родине как “стране порока, зла, кровавых преступлений”.

Скрытый или явный протест против рабства, против условий существования, калечащих душу не только “раба”, но и “господина”, был исконной темой негритянского художественного творчества, начиная с фольклорных рабочих песен и “плачей” — спиричуэлс. Этот протест открыто выражен уже в названии сборника Джорджа Мозеса Хортон (George Moses Horton, 1797—1880) “Мечты о свободе” (*The Hope of Liberty*, 1829) — первой книги, выпущенной негром в южных штатах. Впрочем, стихотворения Хортон и его младших современников со всей очевидностью свидетельствовали о том, что духовный опыт афро-американца, в котором наследие африканского прошлого соединялось с социокультурным багажом, накопленным за период существования в американских условиях, требовал совершенно нового художественного языка. Этому исторически новому опыту было тесно в рамках поэтики классицизма, на которую вслед за Филис Уитли (см. т. I наст. изд.) ориентировался Хортон, равно как и поэтики романтизма, в котором черпал вдохновение Джордж Вашингтон (1822—1878), или “традиции утонченности”, нашедшей своеобразное преломление в весьма виртуозных стихах Фрэнсис Харпер (1825—1911), сыгравших, несмотря на всю свою академичность, заметную роль в аболиционистском движении.

Движение противников рабовладения впервые вывело на политическую и культурную авансцену талантливых негритянских публицистов и проповедников — Странствующую Истину (Sojourner Truth), Марию Стюарт, Фредерика Дугласа.

Опыты в прозе и стихах, осуществленные темнокожими американцами на протяжении XIX в., пусть еще скромные, обозначили явную тенденцию к оформлению своеобразной литературной общности. Афро-американская литературная традиция поначалу заимствовала художественные формы у господствующей “белой” литературы, осваивая ее достижения, постепенно развивая собственную жанровую систему, которая уже в следующем столетии станет основой этой ветви американской словесности. Ее базис составлял афро-американский фольклор, формирование которого явно активизировалось в “довоенный” период (период рабства), — в особенности это касается песенной поэзии. Важную роль играла и документальная проза, прежде всего негритянская автобиография. Созданная усилиями многих поколений негри-

тянских авторов, она вливалась в поток американской литературы, расширяя ее духовные и эстетические горизонты, обогащая ее идейно-художественными прозрениями, которые могли возникнуть лишь на основе уникального культурно-исторического пути, пройденного негритянским народом Америки.

* * *

Афро-американский фольклор, зарождение которого относится к XVIII в., складывался из разнообразных источников. Рабов привозили со всех концов Африки, отличавшейся пестротой языков и обычаев, что на первых порах явилось серьезным препятствием для их культурной интеграции. Процесс объединения различных африканских традиций начался в США после 1808 г., когда был прекращен ввоз рабов. Этот процесс проходил под доминирующим воздействием христианства и при постепенной христианизации черного населения страны на протяжении XIX в. Соединение христианства и реликтов африканского языческого прошлого и обусловило особенности формирующегося афро-американского фольклора.

Возникшие в результате работорговли и последовавшего затем периода рабства афро-американские фольклорные формы распространены не только в Северной Америке, но и в Вест-Индии (Карибском бассейне,) и в отдельных ареалах Южной Америки. Специалисты отмечают редкую жизнеспособность этого фольклора, особенно учитывая существование в условиях чуждой культуры.

Афро-американский фольклор вырос на южных плантациях, повседневная реальность которых стала для него весьма жесткой колыбелью. Запрет на образование, действовавший по отношению к чернокожему населению на протяжении рабовладельческого периода (так же, как и после Гражданской войны), сдерживал процесс развития грамотности, не говоря уже о становлении гражданского самосознания; однако то же обстоятельство способствовало сохранению устной народной традиции. Многоликость проявлений социальной несправедливости, с одной стороны, чаяния и устремления негритянской среды — с другой, находили выражение в творческом слове.

Период рабства (его называют еще "довоенным", *ante bellum*), был важным этапом как в истории нации в целом, так и в истории американского Юга, и в особенности — в судьбе негритянского населения страны. В этот период произошла смена экономической роли американского Юга: от придатка Европы (основная масса американского хлопка поглощалась до этого Англией и другими странами континента) — к своего рода внутренней колонии самих США, поскольку потребность в хлопке с ростом промышленности в Северных Штатах резко возросла. Дорога к поли-

тической власти шла через плантацию, и, по словам американского историка, "плантаторы в буржуазной республике превращались в феодальных лордов"¹.

Общественная жизнь в США первой половины XIX в. во многом наследовала опыт предшествовавшего колониального прошлого. Для черного населения страны это означало продолжение в жесточайших условиях сложного процесса адаптации к реальности Нового Света. Период рабства, ознаменованный социальными возмущениями афро-американцев против сложившейся системы угнетения, был отмечен чередой восстаний рабов — на соседнем острове Гаити в 1790—1803 гг. (в Санто-Доминго), на Юге США — восстанием Габриэля в Виргинии в 1800 г., Денмарка Вези в Южной Каролине в 1822 г. и Ната Тернера в Виргинии в 1831 г. Накануне Гражданской войны, как известно, последовала попытка вооруженного захвата арсенала в Виргинии, в местечке Харперс-Ферри, силами группы черных и белых американцев под руководством фермера Джона Брауна (1859). Именно в период рабства по всему Югу США началось формирование негритянских общин, а затем выделение образований этно-культурного характера по принципу конгрегаций — по церковной принадлежности.

Довоенный и послевоенный периоды составляют два этапа в развитии афро-американской устной традиции. В годы рабства афро-американский фольклор оставался еще как бы невидимым: бытуя в устной среде, он никем не записывался. Устное творчество негров стало приобретать известность со второй половины XIX в., а точнее — после Гражданской войны, в условиях национального подъема, приходящегося на последнюю треть XIX в. Первый сборник песен черных рабов был опубликован в 1867 г., а сборник сказок, записанных и обработанных белым литератором Дж. Чандлером Харрисом, только в 1880 г. Книга Харриса — явление литературное, хотя содержание ее воспринималось как чисто фольклорное, и популярность "Братца Кролика" отчасти связана с тем, что сказки были ориентированы на детскую аудиторию.

По наблюдению видного американского фольклориста Ричарда Дорсона, природа и эволюция афро-американского фольклора, в отличие от индейского, отражают в большей степени движение негритянской культуры в глубь общества белых, нежели изоляцию от него². С самого начала этот фольклор развивался внутри общества белых и "говорил" (реально и фигурально) на том же языке. Более того, своим содержанием он также был ближе к фольклору и культурному складу "белой" Америки, которой оказались понятными басенный язык сказок о животных, философия удачливости и смекалки, апология выживания личности благода-

ря исключительным индивидуальным способностям, уроки хитроумия и мораль "успеха".

К афро-американскому фольклору принято относить чрезвычайно широкий спектр явлений: музыку (и прежде всего, конечно, песенное творчество), прозаические произведения (помимо сказок, целый ряд других повествовательных форм; малые жанры, паремиологию), обычаи и различные стороны жизненного уклада черной общины (folklife), а также имеющие исключительно важное значение многообразные речевые феномены, например, диалектность (в том числе креольский диалект гулла в Южной Каролине) и явления, именуемые в совокупности "черной речью" (black speech; в музыке они породили такие направления, как рэпп и джайв), связанные с определенной логикой, ритмикой и огласовкой в построении речевых моделей, с выработкой своеобразного эзопова языка и т.д. Богатая танцевальная культура негров, одна из самых влиятельных в Америке, являясь древнейшей в ряде своих элементов, отчасти вербальна по природе и также входит в сферу афро-американского фольклора. Область народных верований включает знахарство, колдовство и религию (синкретические культы, составленные из элементов христианства и язычества, например, вудуизм). Из области невербального фольклора уместно напомнить о богатых традициях народной кухни, включающей рецепты, вывезенные из Африки и местные, вошедшие в обиход южного региона США (окра, ямс, гамбо и целый ряд других). Все это многообразие афро-американского фольклора, складывавшегося на южных плантациях на протяжении двух столетий, со всей убедительностью свидетельствует о его самостоятельности и мощи.

В прозаическом фольклоре афро-американцев выделяются многочисленные виды сказок — можно сказать, основного пласта их повествовательного устного творчества³. Уже в Африке, откуда происходят многие сюжеты, они начали группироваться в циклы. Помимо сказок, в Новом Свете сложились мемораты, легенды о периоде рабства, о восстаниях и самоубийствах, об освобождении, о различных природных катаклизмах (наводнениях, циклонах и др.).

Мифологические сюжеты (кроме этиологических) отсутствуют — они остались на старой родине. Необходимо также учитывать, что сказители периода рабства опасались открыто рассказывать чисто африканские сюжеты вследствие строгих запретов на это занятие; отсюда возникла тенденция к адаптированию традиционных историй, причем ряд африканских богов превратился в христианских святых. Предложить точную датировку процесса укоренения афро-американских сюжетов в США трудно; собира-

тель Р.Абрахамс обнаружил самое раннее упоминание о негритянской сказке в записках 1815 г.

Классификация сказочных сюжетов афро-американского фольклора у разных исследователей варьируется. Примем за основу взгляд Ричарда Дорсона⁴. Прежде всего он относит к ним басни о животных и птицах (в том числе сюжеты о Братце Кролике), часть которых носит этиологический характер. В отдельную группу выделяются бытовые сюжеты, относящиеся к периоду рабства, — о старом Хозяине (Old Marster) и его рабе Джоне (с вариациями, в которых Джон выступает как плут, простофиля и личность, выглядящая лучше или хуже своего господина). К первым двум видам примыкают сюжеты более общего характера, рассказывающие о цветном и белом героях, основанные на контрасте этнических ценностей и культурного опыта. Самобытным порождением афро-американского сказочного фольклора являются народные притчи-сказки, навеянные Библией и христианской традицией (например, о соперничестве Бога и Дьявола).

Самостоятельную группу образуют сюжеты о сверхъестественных явлениях — встречах с призраками, ведьмах, о Волосатом (Hairy Man, вариант лешего) — и особенно о вудуизме. Примечательную черту негритянского фольклора составляет готический элемент (чаще всего появляющийся там, где речь идет о жестокости белых хозяев), впоследствии ставший одной из характерных особенностей афро-американской литературы; его влияние коснулось и кинематографа. К данной классификации, несомненно, следует добавить сказки-небылицы, бессмыслицы, вранье и состязание в нем. Дорсон включает также сказки протеста (с героем по имени Джим Кроу), появившиеся на рубеже веков и навеянные городским опытом. К особой разновидности можно отнести шуточные сказки о цветных проповедниках, а негритянский фольклорист Д.Камбер Данс особо выделяет сюжеты, посвященные женщинам⁵. Афро-американские сказки, "осевшие" в Новом Свете, варьируются по всему пространству Северной и — отчасти — Южной Америки. Многие их сюжеты черпались из Африки. Значительная часть, в том числе библейские, связана с Европой; некоторые имеют индейские и другие местные корни, в том числе и заимствованные из литературной области. Но главное при этом то, что все они подверглись сильной адаптации и что их "редакция" — гротескность, фантастичность тона и стилистический рисунок — неоспоримо негритянская. "Вот услышите — это будет вранье так вранье, выше всяких подозрений", — это высказывание писательницы и фольклористки Зоры Нийл Херстон, бесспорно, можно относить если не ко всему повествовательному фольклору черных, то к очень значительной его части⁶.

В смысле географического распространения, в самом общем виде сюжеты афро-американских сказок разделяются на две группы: преимущественно “африканские” по своему происхождению (например, сказки об Ананзи) осели главным образом в Карибском регионе и на северо-востоке Южной Америки, тогда как евро-американские и синтезированные сюжеты сконцентрировались на Юге США.

В качестве героя в афро-американском повествовательном фольклоре наибольшей популярностью пользуется тип “хитреца” (трикстера) в многочисленных его разновидностях. Таковы, например, Братец Кролик (Bret Rabbit), раб Джон (или Джек), а также Дьявол, образующие довольно однотипный ряд персонажей. В качестве хитреца Братец Кролик (Заяц, или Зайчик) был известен еще в Западной Африке и Нигерии; у йоруба, эдо и ибо его заменила Черепаха, и вместе с ним разделяет ту же роль на Кубе. Следы этой версии сохранились и в некоторых сюжетах с Братцем Кроликом, представленных в редакции Харриса. Следует справедливости ради заметить, что благодаря записям Дж. Суонтона и некоторых других фольклористов мы знаем о том, что у индейцев американского Юга (у криков, семинолов и др.) Кролик также выполнял роль хитреца и действовал в компании ряда аналогичных персонажей (индюк, черепаха, сарыч, волк и др.), а отдельные сюжетные повороты параллельны негритянским сказкам о нем⁷. Здесь, очевидно, происходило органичное взаимодействие традиций, благодаря чему сюжеты о Кролике и смогли столь успешно сохраниться.

Паучок Ананзи прибыл в Америку из Либерии, Сьерра-Леоне и Золотого Берега, а в Новом Свете “поселился” на Ямайке и в Голландской Гвиане; под именем “Тетушки Нэнси” (Aunt Nance) он сохранился у негров гулла в Южной Каролине. Этот герой добивается победы с помощью хитрости и сообразительности, тогда как в европейских сюжетах победа обычно связывается с трудолюбием или нравственными качествами — самопожертвованием и добротой. По мысли афро-американского фольклориста Генри Д. Сполдинга, сказки-басни о животных вообще развились из историй мифологического характера о богах в облике зверей, сложившихся еще в Африке⁸.

Хитрец в афро-американском фольклоре не нуждается в физической силе, не подвластен социальному угнетению и свободен от моральных ограничений. Братец Кролик, не обладая средствами защиты в виде зубов и когтей, обращается к хитрости и смекалке. В посвященных ему сюжетах, составляющих обширный цикл, он предстает первейшим из хитрецов; однако, и на него находится управа: его способны перехитрить водяная черепаха и луговая собачка. Собственно, каждый из зверей оказывается по-своему лов-

ким. Их объединяет то, что все они беззащитные существа, которым не у кого искать поддержки и нужно надеяться только на себя. Оттого для сказителя и аудитории победа каждого из них является торжеством социальной справедливости. Все персонажи сказок о Братце Кролике получают социальное измерение и в соответствии с ним наделяются силой и способностями.

Среди прочих хитрецов заслуживают внимания негр Стаколи и Дразнящая Мартышка (*Signifying Monkey*). По свидетельству У.Ферриса, Дразнящая Мартышка и Стаколи фигурируют в качестве хитрецов не только в сказках, но и в длинных эпических поэмах, именуемых “здравницами” (*toasts*)⁹. Смысл понятия “*signifying*” в данном случае тоже специфически фольклорен: он имеет отношение к старинной негритянской игре, представляющей собой состязание в оскорблениях, задевающих родичей (дразнении). Практиковалась она в целях испытания духовного потенциала личности, терпения и выдержки участников — первый из поддавшихся гневу считается проигравшим. В позиции игрока, с философской точки зрения, оказывается всякий афро-американец, зажатый узкими и жесткими правилами игры под названием жизнь в обществе белых. Поэтому Дразнящая Мартышка выступает в сюжетах о ней хитрецом, бросающим вызов судьбе и одновременно лукавным со своими оппонентами и антагонистами. Этот образ и доныне играет роль важного культурного символа в сознании афро-американцев, он возникает в их современной прозе, поэзии и критике.

Стаколи (*Staker Lee, Stackalee, Stagolee*; возможно, имя в переводе означает “Игрок”) — в соответствующих сюжетах характеризуется как разбойник, возмутитель спокойствия, обладатель волшебной шляпы, за которую он будто бы отдал душу Дьяволу. Считается, что персонаж этот возник в период рабства и обрел облик бунтаря и вольнодумца, которому и сам “черт не брат”. Как рассказывают, Стаколи родился с зубами (умением постоять за себя) и вуалью на лице (что говорит о способности видеть духов и “устроить 41 разновидность пекла”). Сказки наделяют Стаколи даром оборотня, влюбленного в “Царицу вуду” из Нового Орлеана (еще один фольклорный персонаж), и искателя приключений, в том числе даже на Дальнем Западе. Наконец, сам Дьявол, притомившись от его проделок, является инкогнито и провоцирует Стаколи на убийство, после чего получает возможность упечь его в ад. Впрочем, для этого героя рамки рая и ада одинаково узки и обнаруживают свою условность.

В сказках-притчах религиозного характера Дьявол нередко проявляет черты всесильного хитреца, серьезного оппонента Господа: его предсказания слишком часто сбываются, а происки удаются; что касается самого Господа, в его чертах явно просматри-

вается образ американского общества, его норм и порядков. Отражая земные расистские предрассудки, ад и небеса разделяются надвое: белые и черные там тоже существуют раздельно. Фольклорист А. Ломакс рассказывает о белой плантаторше, которая в церкви, в ответ на выкрики находившейся в религиозном экстазе черной рабыни воскликнула: "Ори, ори, чертова дура, тебя и на небесах все равно ждет кухня!"¹⁰. Обычно, однако, сегрегация в религиозных фольклорных сюжетах подвергается сатирическому осмеянию, так что обличается сразу и практика, и идеология расизма. В раю, как и в аду, персонажи, как правило, разговаривают с сильным южным акцентом, что очень "заземляет" идею повествования. В библейских историях сильны апокрифические мотивы; собственно, библейская канва становится поводом для живого народного творчества. Так, в пронизанном юмором сюжете о Всемирном потопе упоминается, что Льва укачало в ковчеге, и он от этого укусил Капитана Ноя, а Хам почернел оттого, что посмел высмеять наготу отца, и таким образом стал родоначальником африканской расы; однако он не огорчился, а выдрал хвост у опосума, смастерил струны и, натянув их на банджо, запел (10; p. 464). Имя Джон (Иоанн) в контексте религиозных сюжетов способно ассоциироваться с Крестителем, персонажем, несущим надежду и весть об освобождении. Та же тенденция к бесконечной творческой адаптации чужих традиций — устных и письменных — усматривается и в народной проповеди афро-американцев. По наблюдениям фольклористов, негры попросту переименовали Библию на свой лад, приспособив к собственным нуждам.

Сказки о Старом Хозяине и рабе Джоне выдают свое "довоенное" происхождение — они еще именуются "сказками енотов" (coon stories; енотами называли в устной традиции стариков-негров с плантаций). Прозвище вызывает в памяти распространенный сюжет, своего рода квинтэссенцию подобных историй. Однажды Старый Хозяин побился об заклад с другим плантатором на своего невольника: тот будто бы обладает небывалой сообразительностью и остротой ума. Сюжеты варьируются, но обязательно завершаются испытанием, состоящим в том, что невольник должен отгадать, что спрятано под шляпой. Отчаявшись, он горестно восклицает, имея в виду безнадежность собственного положения: "Вот ты и попался, старый енот!", — и выигрывает заклад для Хозяина, поскольку под шляпой, конечно же, скрывался енот настоящий. Как можно видеть, изрядная доля подобных сюжетов своим пафосом, ситуациями и персонажами схожа с русскими сказками о находчивом крестьянине и глупом барине, поскольку рождена сходством социально-исторических обстоятельств. В повседневной реальности, отражением которой являются подобные

сюжеты, выживание раба непосредственно зависело от скорости и безошибочности реакции в конкретных обстоятельствах.

Вудуистские сюжеты, как считается, были завезены в XVIII в. рабами с Гаити в Луизиану, где и прижились. Вудуисты-рассказчики являются предсказателями и знахарями, диагностами всяческой “порчи” (или hoodoo, voodoo), экспертами в изготовлении приворотных зелий. Благодаря черным “Царицам вуду” — матери и дочери Мари Лаво, этот синкретический культ повлиял на черную и белую аудиторию Нового Орлеана, ставшего “столицей” вудуизма; его практика сохраняется в глубинке Юга до наших дней.

Прочие жанры прозаического фольклора черных включают в себя легенды, мемораты и героические сюжеты о личностях вроде Ната Тернера и Мозес (Гарриет Табмен), так же, как позднее — о Джоне Генри, а в XX в. — о Джо Луисе и других.

Разумеется, сказки инкорпорировали немало вставок, свидетельствующих о развитии у афро-американцев малых фольклорных форм, среди которых еще к африканскому прошлому восходят пословицы (например, “Где нет больше земли, остаются древесные дупла”), загадки, скороговорки, проклятия и заговоры, а также “хвалебные” имена (praise names; возможно, последние сохранились как эпитеты в сказочных текстах).

Сказки обычно рассказывались во время особых “сессий”, посиделок, нередко обретавших характер состязаний — кто кого переврет. Разительными особенностями отмечен стиль негра-сказителя. Его повествование часто включает в себя элементы молитвы и небылицы, ритмические выкрики, песнопения, лирические вставки и бессмыслицу. Манера исполнения способна настолько широко варьировать смысл и структуру в пределах одного жанра, что сам жанр при этом практически меняется. Отмечается прочная связь между сказительством и метрико-музыкальными формами афро-американского народного творчества. Афро-американский сказитель сильно полагается на актерский дар, где важная роль отводится таким средствам, как паузация, смена ритма, “голосов” персонажей, звукоподражание. Р.Дорсон отмечает глубокую связь негритянских сказок с песенным фольклором: “Речитативная молитва, ритмичные вскрики, напевные фразы и религиозная лирика сделались расхожими средствами у негров Юга, и сказки их впитали в себя это достояние” (4; р. 49).

С давних пор утвердилась традиция сохранять в письменной передаче диалектные особенности речи черных сказителей. В их повествовательном стиле широко присутствует прием иносказания, связанный с исторической необходимостью прибегать к эзопу языку (что также может восходить еще к африканской практике). По наблюдениям Зоры Нийл Херстон, разница между ин-

дейским и негритянским сказителем заключается в том, что первый скорее промолчит, нежели раскроет непосвященному святая святых, негр же в подобной ситуации скорее всего расскажет заведомую ложь, чтобы чужак отстал и ушел, дав возможность рассказывать, что хочется¹¹. В устной передаче хитрец-Кролик обычно изображался шепелявым, другие животные также наделялись неповторимыми речевыми характеристиками, имитирующими звукоинтонационные особенности языка зверей и манеру изъясняться, присущую социальным типам, с которыми ассоциируется каждый из них; то же самое происходило в отношении Дьявола, ведьм и призраков. Местные сюжеты нередко могли обыгрывать экстравагантные черты какого-либо известного в округе лица.

Из всего богатства музыкального фольклора афро-американцев известность пришла прежде всего к “песням рабов”, или “песням печали”, более известным под наименованием “спиричуэлс” (spirituals). Они представляли собой религиозные хоралы, иногда с инструментальным сопровождением, звучавшие во время религиозных собраний, и предполагали хоровое исполнение. Основное содержание спиричуэлс определяется религиозной тематикой, хотя в разработке они могли довольно далеко отходить от основной темы, особенно в повторах, нередко приобретающих самодовлеющий характер.

Что касается их происхождения, то предполагают, будто спиричуэлс представляют собой продукт развития афро-американского фольклора именно первой половины XIX в., “периода рабства”. По разысканиям специалистов, они возникли от слияния традиции религиозных гимнов пуритан-диссентеров с песенной культурой афро-американцев, причем последняя взяла верх, приводя к выработке самобытной поэтики. Термин этот нередко понимается расширительно, распространяясь на другие афро-американские песенные жанры (например, трудовые или блюзовые). Отчасти это происходит вследствие реального переплетения стабильных музыкальных компонентов в афро-американской музыке. Значительное явление афро-американской культуры, спиричуэлс получили немало различных интерпретаций: их считали порождением социального опыта черных, понимали как исторические документы эпохи, либо трактовали в теологическом духе — как религиозные откровения. Нам наиболее важен их анализ как фольклорного жанра.

В иносказательном виде, хотя и недвусмысленно, спиричуэлс отразили действительность именно рабовладельческого периода, но внимание исследователей к ним пришло значительно позже. На страницах своей автобиографии о них взволнованно отзывался Ф.Дуглас. В 1908 г. Уильям Дюбуа в книге “Души черных людей” (*The Souls of Black Folk*) дал первую яркую и серьезную

интерпретацию спиричуэлс. Впервые они предстали как глубинное выражение духа и гения афро-американцев, как самобытный жанр высокого искусства: “Америка подарила миру мало прекрасного, кроме того дикого величия, которым отметил ее Господь; дух человеческий в Новом Свете выразил себя скорее в энергии и изобретательстве, нежели в красоте. И вот велением судьбы негритянская песнь — ритмичный плач раба — высится сегодня не просто как чисто американская музыка, но как самое прекрасное выражение человеческого опыта по эту сторону океана. Ею пренебрегали, ее, как прежде, и сегодня наполовину презирают, и более всего — постоянно не понимают, принимая за что-то иное; но несмотря на это, она по-прежнему остается исключительным духовным наследием нации и величайшим даром негритянского народа”¹².

Спиричуэлс подверглись гонениям больше других форм афро-американской культуры. Черных пытались лишить памяти о восстаниях, побегах, саботаже, и слагать песни протеста в их непосредственном виде было невозможно. После восстания Ната Тернера деятельность черных проповедников в большинстве южных штатов была запрещена, и спиричуэлс взяли на себя проповедь достоинства и вольнолюбия.

Вследствие своего бунтарского пафоса, спиричуэлс, возможно, и непосредственно, а не только по духу, были связаны с восстаниями и возмущениями рабов против своей тяжелой доли. Долгое время они исполнялись на тайных спевках, где-нибудь в уединенной хижине, соединив постепенно в органичное целое обрядовость и протест. Участники вспоминают, что на таких спевках на полу ставили перевернутый чугунный котел — по поверью, тот удерживал звук внутри помещения. Порой плантаторы разрешали невольникам обходить другие, соседние плантации с подобного рода религиозными “собраниями”, на которые сходилось немало людей. “Рабы со всей округи обычно приходили целыми компаниями, и пение и вскрики, казалось, раздували пожар во всем мире” (10; р. 448). С точки зрения религиозной, спиричуэлс явились плодом приспособления христианства к афро-американскому язычеству (собственно вудуизм удержался главным образом на Гаити и в Луизиане). Негры вынуждены были принять христианство, но элементы вудуизма и прочих древних культов выживали внутри баптистских и методистских церковных “сессий”.

Двойственное отношение к христианизации негров (проповедь покорности порядку — но и равенства перед Богом!) нашло характерное преломление в жанре спиричуэлс: христианская мораль учила смирению, а африканская — выживанию в жестоких жизненных условиях.



Д.МОРРИЛЛ. ИГРАЮЩИЙ НА БАНДЖО. 1860.

“Посредством музыки, — отмечал американский теолог и фольклорист Джеймс Коун, — африканцы создавали собственную историю, посвящали молодежь в зрелый возраст и выражали свои религиозные убеждения. В процессе своего порабощения в Америке африканцы принесли с собой культуру, выраженную в музыке. Африканская культура предоставила форму, благодаря которой черные рабы не смогли принять веры, отрицавшей их бытие, выраженное в их африканском наследии. В форме спиричуэлс черные рабы соединили память о своих предках с христианской традицией пения гимнов и создали стиль существования, повлиявший на процесс их освобождения от земного рабства”¹³.

Стойкость в жизненных бедах, героика страдающей личности, сознающей собственную человеческую правоту и достоинство, соединили библейскую идеологию с народной этикой. Любимыми героями спиричуэлс стали персонажи, связанные с темой освобождения: Лазарь, воскресающий из мертвых, Моисей, возглавивший исход из египетского рабства, Даниил, выживший в клетке со львами (как Иона — в чреве кита), познавший неволю Павел, а также Иисус Навин, Ной и Иаков с божественной лестницей, ведущей на небеса. В текстах спиричуэлс дева Мария выступает как “сестрица” Мария, а страдания ее сына (особенно мотив бичевания, столь непосредственно знакомый певцам) стали эталоном нравственного поведения каждого мученика, оказавшегося во власти сил зла:

Oh, dey whupped him up de hill, up de hill, up de hill,
 Oh, dey whupped him up de hill, an' he never said a mumbalin' word...
 Гнали бичами его на холм, на холм,
 Гнали бичами на холм —
 Ни слова не вымолвил он... (13; p. 47)

(перев. А. В. Ващенко)

Символика спиричуэлс включает емкие эзотерические образы Небес (Новый Иерусалим-Свобода-Смерть-Избавление), Реки (Иордан-Крещение-Снятие бремени-Предел, за которым Воля), Скалы (Вера-Церковь-Стойкость в страданиях за правое дело). Ярким примером применения этой образности служит духовный гимн “Разве Господь не спас Даниила” (Didn't My Lord Deliver Daniel):

Разве Господь не спас Даниила,
 спас Даниила, спас Даниила,
 Разве Господь не спас Даниила —
 Отчего же не всех людей?

Он спас Даниила из пасти львиной,
 Иону спас средь зыбей,

Израиля чад из огненной печи —
Отчего же не всех людей?

Луна сойдет в потоках кровавых,
Солнце откажет сиять.
Звезды попадают в небе черном —
Но Царь Иисус — моя рать.

Вихри летят на восток, на запад,
Воют, как в Судный День;
За всякую душу, к молитве немую,
Я счастлив молиться в тот день.

Взойду в Ковчег я Божьего Слова,
На всех парусах рванусь.
Отправлюсь в нем на брег Ханаана
И больше сюда не вернусь. (12, р. 2691)

(перев. А.В.Ващенко)

Поскольку плантаторы, опасаясь социальных возмущений, нередко запрещали исполнение спиричуэлс, символика “песен рабства” впитала в себя мощный заряд вольнолюбивых идей, приобретя затаенный смысл и небывалую эмоциональную интенсивность. Целью спиричуэлс было подать обездоленным надежду на освобождение и предсказать грядущее наказание угнетателям. Об этом говорят и названия популярнейших спиричуэлс, ставших шедеврами своего жанра (обычно они даются по первой строке песни): “Никто не знает моих бед” (“Nobody Knows the Troubles I Seen”), “Когда святые войдут в рай” (“When the Saints Go Marching In”), “Сойди, Моисей” (“Go Down, Moses”), “Иисус победил в Иерихонской битве” (“Joshua Fit De Battle of Jericho”), “Замедли ход, милая колесница” (“Swing Low, Sweet Chariot”). Они представляют собой развернутые метафоры, смысл которых был вполне понятен только черным рабам. Метафора дороги, к примеру, могла принимать множество видов: это и “милая колесница”, способная увезти к свободе, и лестница Иакова, ведущая к благодати, а позже, с появлением железных дорог, прибавился и амбивалентный образ поезда (“This Train”). В зависимости от конкретного наполнения, поезд мог быть уподоблен всадникам Апокалипсиса, а машинист — Дьяволу; в других контекстах поезд мчится к Славе (т.е. благодати), управляемый Богом, и увозит одних праведников. Сами афро-американцы считали, что “воля”, акт социального освобождения, была явлена им мистически, в виде откровения, она была предсказана на религиозных собраниях, а следовательно — в ходе исполнения священных песен-спиричуэлс.

Существуют свидетельства о том, что спиричуэлс исполнялись также над усопшими, в качестве своеобразного поминовения (быть может, восходящего еще к африканскому обычаю сходного типа). Ломакс приводит одно такое свидетельство: “Я спросил одного из этих черных, посообразительнее, откуда они берут свои песни.

— Их сочиняют, сэр.

— Как же их сочиняют?

После паузы, явно решившись на объяснение, он ответил:

— Я скажу вам, как: вот так. Вызовет меня мой хозяин и назначит сотню кнутов. А мой друг увидит это и сжалится надо мной. И когда в ту ночь все пойдут на молитвенное собрание, они станут об этом петь. Есть очень хорошие певцы — они знают, как; и все трудятся, пробуют, пробуют песню, пока не получится верно — вот как это делают” (свидетельство 1862 г. — *A.B.*; 10; p. 450).

В большинстве своем содержание спиричуэлс и их идеи сильно персонифицированы. Исполнение хоровое, но каждый певец осознает себя индивидуальностью (в том числе допуская фразовые музыкальные вариации), а текст позволяет достигать эффекта исповедальности через лирическое “я” и одновременно — откровения мистического толка. Во время такого пения (кстати, молитвенные собрания именовались “хвалебными”, “празднествами любви”) наступал транс, именуемый “свидетельствованием”, то есть выражением божественного откровения, снизошедшего на певца. Экстаз сопровождался слезами счастья, телесной дрожью, в то время как другие хористы поддерживали певца, утешая, сочувствовали ему, одновременно проникаясь его настроением. На религиозных собраниях спиричуэлс соединялись с народной проповедью, тоже своеобразным “свидетельствованием”: проповедники, как правило, не знали грамоты и основывались на устном, народном толковании Библии. Переключка черного проповедника с паствой способствовала достижению транса, где все участники начинали двигаться в едином ритме, умножая духовный накал энергии. Известны случаи, когда во время таких “сессий” на плантациях выставлялась стража из числа белых, дабы контролировать реакцию черной конгрегации.

Исполнение обычно начинал запевала, заводивший припев; хор подхватывал. В ходе исполнения строф-куплетов возникали многочисленные вариации с добавлением высоких нот. Пение происходило по принципу антифонной переключки певца с хором и отличалось высоким драматизмом. В текстуальном плане часты переплетения и сращения, активное взаимодействие не только строк, фраз, но и целых песен; хоровая их гамма представляет собой гармоническое пение, но с резко выраженной экс-

прессией, имеющей африканские корни; добавочными средствами драматизации служат замедление или ускорение темпа. Негритянские спиричуэлс позднее оказали влияние на развитие песенных форм в музыке белого населения, но последние остались лишь подражательным явлением.

Слушая европейское церковное пение, черные приспособили его возможности для выражения собственных чаяний, придав ему большее разнообразие и гибкость. В условиях рабства священное песнопение представляло собой чуть ли не единственную возможность эстетического выхода энергии. Вскоре исполнительское мастерство черных певцов на Юге и даже за его пределами стало столь явным, что сложилось в своеобразную, народную по сути, школу. Это повлекло за собой важные последствия: из домашнего имущества (а таков был статус раба) певцы превратились в артистов.

Внутри спиричуэлс, как и в сказках афро-американцев, существовало противопоставление двух типов морали: лицемерной и жестокой плантаторской и высокой морали страдающих негров. Поэтому смерть (подобно множеству других ключевых образов) в священных песнях рабов выступала в качестве метафоры, означавшей освобождение и избавление от мук. Трагический пафос, однако, не господствовал безраздельно: немало спиричуэлс согрето жизнерадостным юмором или пафосом торжества, как, например, известная песня "Присядь, бедняжка" ("Poor Cat, Sit Down"). Хор предлагает отдохнуть черной рабыне, только что прибывшей в рай. "Некогда мне сидеть, — отвечает та, — надо бы оглядеться: я ведь тут новичок". Спиричуэлс стали выражением нравственных норм негритянского населения. Примечательно высказывание одного освобожденного раба. Обращаясь к бывшему хозяину, он заявляет, что прощает своему угнетателю все притеснения и жестокости, потому что "то, что дано мне, не дано тебе" (10; р. 460), — иными словами, милосердие, забота о ближнем, идеалы верности и преданности.

Групповое исполнение спиричуэлс во время церковных "сессий" сопровождалось (и доньше сопровождается) драматизированным и ритмизованным действием. Хор проходит в виде красочного, ритмично движущегося потока, своеобразного праздничного шествия, пластика которого напоминает аналогичные черты бразильских карнавалов, поскольку и те, и другие, по свидетельству фольклористов, восходят еще к языческой Африке. Пение сопровождается криками, хлопками, постукиванием ног, так что само помещение начинает резонировать, словно барабан. Ярко выражены плясовые элементы: поклонение Богу отличается от христианской традиции, приближаясь к языческим ритуалам; слияние с ним празднуется всем телом, а не только духом. Участ-

ники “сессий” стремятся к видениям, несущим духовное освобождение, как в вудуистских обрядах, где божественные посланцы являются в снах и снимают грехи. Поэтому в черных конгрегациях принято публичное пересказывание вещих снов, также играющих роль “свидетельствования”. Впавшие в транс считают себя приобщившимися благодати и реагируют на это состояние по-разному (здесь тоже возможны параллели с вудуизмом): прыгают, пляшут, изрекают пророчества, исцеляют, говорят на “божественном языке” и т.д.

Спиричуэлс в виде сформировавшейся музыкальной традиции периода рабства позднее оказали влияние на индивидуальное религиозное пение — жанры “госпел” и “соул”, развившиеся уже в условиях индивидуального профессионального исполнения в XX в. “Светскими спиричуэлс” именует Дж. Коун блюзы, усматривая между ними определенную идейно-художественную преемственность (13; р. 7).

Естественно, песенное творчество афро-американцев не исчерпывается одними спиричуэлс. Считается, что на ритмику и мелодику негритянской музыки в целом повлияла практика полевого труда, породившая, в частности, заклички (hollers), тюремные и уличные песни. Плантаторским прошлым навечно немало путочных песен, приобретших популярность позднее — таких, как “Синехвостая мушка” (“De Blue-Tail Fly”). Из балладного творчества черных, стимулированного событиями второй половины XIX в., выделяется баллада “Джон Генри”, повествующая о единоборстве черного силача, железнодорожного рабочего, с паровым молотом или буром белого человека как символом технического совершенства. Баллада обретает двойной смысл: утверждения превосходства человеческого начала над бездушной машиной и торжества негритянского народного естества над бездушием белого человека (создание машины грозит упразднением работников типа Джона Генри).

* * *

По мысли Ричарда Дорсона, афро-американский фольклор повлиял по крайней мере на три области американской культуры — литературу, музыку и индустрию развлечений; кроме того, он стимулировал научные исследования, способствовал созданию особой дисциплины, направленной на постижение своеобразия негритянской культуры и получившей в 60-е годы XX в. наименование “Black Studies”. В процессе изучения афро-американского фольклора выдвинулась целая плеяда талантливых черных фольклористов, завоевавших общенациональный авторитет: Артур Хафф Фосет, Зора Нийл Херстон, Д.Мэйан Брюстер, Дэрил Камбер Данс и другие. Многие афро-американские литераторы —

прозаики и поэты — были одновременно, “по зову сердца”, и фольклористами, собирателями устного наследия своего народа (та же Херстон, Арна Бонтан и Ленгстон Хьюз). Особый путь взаимодействия с фольклором характерен для современной афро-американской драмы. Трудно назвать такого негритянского писателя XX в., который бы в своем творчестве не был связан с афро-американским фольклором в его родовых признаках, пришедших из глубин периода рабства. Существует теория, согласно которой принципы повествования афро-американских авторов (от Джина Тумера и Ричарда Райта до Тони Моррисон и Элис Уокер) основаны на поэтике устного народного творчества, на музыкальной и ритмической культуре черных. Строки спиричуэлс становятся названиями романов, пьес, кинофильмов и публицистических книг, созданных и черными, и белыми авторами. Таковы заглавия “Все м детям Божьим даны крылья” Юджина О’Нила, “Сойди, Моисей” У.Фолкнера, “Идите и вещайте с горы”, “В следующий раз — пожар” Джеймса Болдуина и целый ряд других. Перекликаясь с современностью, они принимают все новые оттенки смысла.

Так могло случиться только потому, что сам афро-американский фольклор как система жанров и средоточие духовных и художественных ценностей негритянского народа сохранил сегодня свое значение, в особенности на американском Юге, где устное народное творчество негров, как и прежде, служит объединению черной семьи, конгрегации и общины.

По словам Р.Дорсона, “внутри скорлупы американской жизни совершенно самостоятельно, вне благ, предоставляемых образованием и материальным преуспеванием, сформировалась негритянская субкультура, оставшись выражением основанного на устном слове самоценного общества, с собственной неписанной историей и литературой” (4; p. 12).

В период рабства афро-американский фольклор явился средством стабилизации культурных традиций негритянского населения в условиях Нового Света. Когда-то в Африке в племени чала считали, что обладают четырьмя важнейшими дарами: землей, скотом, водой и пословицами. В Северной Америке, лишившись первых трех, черные рабы смогли возместить утрату, сделав ставку на выживание культуры. Главенствующую роль в этом процессе выполнил их фольклор.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ История США. Ред. Г.Н.Севостьянов. М., 1983, т. I, с. 232.

² *Dorson, Richard M. American Folklore. Chicago, 1959, pp. 167–168.*

³ О статистических оценках опубликованных источников по афро-американскому фольклору см.: *African and New World Negro Folklore. //*

- Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. Ed. by Maria Leach. N.Y., 1972, p. 18.
- ⁴ Dorson, Richard M. American Negro Folktales. Greenwich, Conn., 1956.
- ⁵ Dance, Daryl Camber. Shukin' and Jivin'. Folklore from Contemporary Black Americans. Bloomington, 1978.
- ⁶ Afro-American Folktales. Ed. By Roger D. Abrahams. N.Y., 1985, p. IIX.
- ⁷ Swanton, John R. Myths and Tales of the Southwestern Indians. Washington, 1929.
- ⁸ Encyclopedia of Black Folklore and Humor. Ed. by Henry D. Spalding. Middle Village, 1972, p. 4.
- ⁹ Encyclopedia of Southern Culture. Ed. by R. Williams and W. Ferris. Chapel Hill and London, 1989, p. 477.
- ¹⁰ Lomax, Alan. The Folk Songs of North America. Garden City, N.Y., 1960, p. 451.
- ¹¹ Hurston, Zora Neale. Mules and Men. N.Y., 1990, pp. 2-3.
- ¹² The Heath Anthology of American Literature. Ed. by Paul Lauter. Lexington, a.o., 1994, v. 2, p. 1026.
- ¹³ Cone, James H. The Spirituals and the Blues. N.Y., 1995, p. 30.

ЖАНР НЕГРИТЯНСКОЙ АВТОБИОГРАФИИ. ВОЗНИКНОВЕНИЕ РОМАНА

Взлет автобиографического жанра у афро-американцев на протяжении первой половины девятнадцатого столетия представляет собой феномен, многогранно отражающий культуру страны, проходившей кризисный период своей истории. Два пути развития — южный, аграрно-рабовладельческий, и северный, индустриальный, — постепенно подходили к острейшему конфликту, который нашел разрешение только посредством жесточайшего военного столкновения. В подготовке этого грозного события важное место принадлежит и автобиографиям черных рабов. Их авторы, обретя свободу сами, быстро становились лидерами и активистами политического просвещения и движения за освобождение своих собратьев, а в культурном плане — посредниками между афро-американцами и всем населением страны.

Автобиографии черных рабов создавались и ранее, в XVIII в., но оформляться в самостоятельный жанр и обрести известность они начинают именно в это время, когда к ним стали относиться как к культурным и политическим манифестам, как к документам огромной важности, вызывающим к серьезной коррекции в сфере американской демократии, с течением времени все далее отступавшей от принципов, на которых она базировалась изначально. В академических историях американской литературы этим повествованиям долгое время отказывали в литературном статусе — вплоть до второй половины XX в., когда в соответствии с изменением подходов к национальному прошлому, а также общесоциальным проблемам бытия негритянские автобиографии начали восприниматься как “голос наших афро-американских предков и альтернативный взгляд на историю”¹.

Между тем, в период их создания вхождение афро-американских автобиографий в англо-американскую культуру было связано с их непосредственным подключением к полемике охранительно-рабовладельческой и аболиционистской идеологий; последняя в разгорающемся споре быстро усиливала свои позиции. Рассказы черных рабов о своей судьбе, являвшиеся живым свидетельством угнетения человека в самом демократическом обществе

мира, стали аргументом из первых рук в пользу отмены института рабовладения.

Указывая на преемственность этих повествований (негритянских автобиографий, *black autobiographies*) по отношению к автобиографиям черных невольников конца предыдущего, XVIII в. (*slave narratives*), американская критика не делает ныне между ними существенных различий, так что оба термина нередко используются для определения одного и того же явления. Однако в XIX в. сильно меняется тональность такого рода произведений, поскольку, в отличие от авторов первых исповедей, творцами жанра становились все чаще негры, получившие свободу. Повествование при этом, как правило, сочетало полемические заметки о рабстве в США и индивидуальную историю освобождения от него. Кроме того, если прежде такие произведения выглядели ярким исключением в афро-американской культуре, практически лишенной возможности письменного самовыражения, то теперь автобиографии черных обрели массовость. К середине века их количество резко возрастает, а популярность достигает зенита. Согласно статистике, к окончанию Гражданской войны было опубликовано свыше 100 повествований черных рабов. Фактически сформировался жанр, постепенно определявший для каждого последующего автора повествовательные принципы. Рассказчик, как правило, был знаком хотя бы с некоторыми из сочинений своих предшественников и адресовал собственное произведение всем грамотным собратьям по несчастью и одновременно "белой" аудитории, сознавая, что на основе его описаний читатели будут выносить суждение обо всей черной расе. Поэтому жанр негритянской автобиографии стал сочетать в себе как приемы и ораторский пафос публицистики (ориентируясь на литературные традиции и идейные принципы аболиционизма), так и черты устной традиции (благодаря опыту автора и пониманию традиционного мышления афро-американской массы). Однако по своему обличительному пафосу эти повествования в силу их живой конкретики превосходили абстрактную и непоследовательную аболиционистскую литературу белых, и потому их аудитория изначально была шире и демократичнее. Ощущая эту боевитость афро-американских автобиографий, именно аболиционисты охотно поддерживали и публиковали такого рода сочинения.

В период рабства политической весьма сильная прорабовладельческая аргументация обычно сводилась к нескольким основным позициям: согласно "историческому" прецеденту (запечатленному Священным писанием), черные будто бы были прокляты Богом и потому обязаны работать на белых господ; рабство полезно для экономики и всего уклада жизни Америки; черные не способны самостоятельно не только добиться экономического

или политического успеха, но и обеспечить свое собственное существование, потому о них должны заботиться белые хозяева.

Автобиографии черных рабов предвоенной поры (многие их авторы приняли впоследствии участие в военных действиях), ставивших своей целью достоверный рассказ о перенесенных ими в рабстве страданиях и притеснениях, рушили хитроумные построения идеологов рабовладения, ломая привычные стереотипы в представлениях о черных невольниках. “Краткие или пространные, истинные или вымышленные, повествования рабов были направлены на то, чтобы раскрыть правду”². Рабы представляли в них героическими личностями, способными на небывалый подвиг терпения, жертвенности, нравственного величия и в то же время исполненными неистребимой жажды жизни. Отныне именно их белые господа выступали в крайне невыгодном свете: они воплощали в себе все пагубное, к чему способен был привести, разложив и развратив человека, институт рабовладения. Говоря словами современного критика, “повествователи-рабы в довоенный период описывали собственную жизнь, полную тревожений, посредством драматичных приключений, оживляемых анекдотичными происшествиями и зарисовками характеров, используя диалог и даже диалектную речь и помещая все вместе в реалистичное окружение, дабы продемонстрировать правду о том, что черные американцы — жертвы не исторических сил, превратностей природы или Господней воли, но жестокой практики, установленной человеком для человека” (2; р. 87).

Документальные повествования черных невольников “периода рабства” начали множиться с 20-х годов XIX в. Афро-американские автобиографии сильно различаются по стилю и деталям содержания, отражая особенности личности и внутреннего мира повествователя, но все они объединены типологической общностью сюжета: герой, переживая невероятные лишения и страдая от несправедливости, одержим стремлением к освобождению. Порой судьба автора связывается с волей провидения, которая служит свидетельством правоты дела, отстаиваемого повествователем, и укором угнетателю.

Так, автор “Повести о приключениях и спасении Мозеса Роупера из американского рабства” (*A Narrative of the Adventures and Escape of Moses Roper, from American Slavery, 1840*) рассказывает читателю о своей жизни, превратившейся в постоянное бегство, поскольку пребывание на одном месте становилось для него невозможным из-за вечной угрозы выдачи рабовладельцам, причем не только на Юге, но и на Севере. Скрываясь, Роупер менял местопребывание в течение 16 месяцев, не раз находясь на грани повторного рабства, применяя всевозможные выдумки и ухищрения, дабы избежать слежки, пока не смог сесть на корабль, от-

плывавший в Англию, — лишь там он почувствовал себя в безопасности. Ирония состоит в том, что угнетенные “цветные” Нового Света отправляются искать убежища в стране, от которой белые американцы решительно отделились как от державы-угнетательницы, препятствовавшей истинной свободе и демократии.

Практически каждое из автобиографических повествований уникально, поскольку уникальна жизнь повествователя, и оттого существенно дополняет жанр в целом. Множеством историко-культурных подробностей изобилует, например, “Повесть о жизни и приключениях Генри Бибба, написанная им самим” (*Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb Written by Himself*, 1849). Помимо знакомой нам общей канвы идейно-содержательного плана, автор приводит немало уникальных подробностей из сферы социальных отношений, сложившихся внутри плантации. В частности, он рассказывает о том, что приняло вид установившейся традиции: рабы нередко искали защиты у черных колдунов (*conjurers*), чтобы избежать наказаний со стороны владельцев. Вера в эффективность такого рода магии была весьма распространена в среде черного населения плантаций. Подобные черты связывают автобиографии рабов с народной культурой афро-американцев, с их фольклором. Опыт Бибба, правда, оказался негативным — колдуны не помогли, и ему пришлось оказаться на собственных ногах де изворотливостью ума. После неоднократных побегов его в конце концов продают зажиточному плантатору-индейцу, переселенному в Оклахому. Не без отрады вспоминает автор период “индейского рабства”, весьма отличного от рабства южных плантаций. Любопытно, что Бибб не удержался от описания красочных индейских плясок, которые хозяин регулярно устраивал для соплеменников. После смерти хозяина Биббу приходится вновь спасаться бегством, пока он не попадает в Канаду. Стоит специально отметить, что названия многих афро-американских автобиографий нередко имеют характерную приписку “написано им самим”, подчеркивая подлинность рассказанного и тем самым — программность, общественную значимость повествования.

Драматична, хотя и окрашена по временам легким юмором автобиография Генри “Бокса” Брауна (*Narrative of the Life of Henry “Box” Brown*, 1851), предпринявшего беспримерно отчаянную попытку добраться до свободных штатов: с помощью друга он выслал сам себя по почте. Добровольное и полное превратностей путешествие внутри ящика, напоминающее авантюрный роман-ный сюжет, красноречиво свидетельствует о неистребимой тяге к освобождению любой ценой. Неоднократно Брауну приходилось, по прихоти злого случая, ехать в буквальном смысле на голове. Порой он именует свое временное убежище и единственное сред-

ство избавления “гробом”, а прибытие в пункт назначения почти в полном смысле уподобляется воскрешению из мертвых, причем сам герой от всего пережитого лишается чувств.

Остин Стюард в автобиографическом сочинении “22 года рабом, 40 лет свободным, включая переписку за несколько лет, на посту президента колонии Уилберфорс канадского Запада” (*Twenty-Two Years a Slave, and Forty Years a Freeman, Embracing a Correspondence of Several Years, While President of Wilberforce Colony, Canada West, 1857*) отводит немало места подробностям быта и духовному климату южных плантаций. Он подчеркивает нравственную деградацию внутри плантаторского общества, видя в ней источник морального растрепывания невольников. Одной из его причин нередко служило, считает Стюард, расслоение рабов на “полевых работников” и “дворню”, где последние составили своеобразную элиту, рабски перенимавшую нравы и вкусы хозяев. Именно благодаря “дворовым”, поощряемым к предательству, плантаторы успевали вызнать о готовящихся восстаниях, о наличии недовольных. Стюард останавливается на ярком эпизоде вечеринки, устроенной невольниками с разрешения либерального плантатора, замысел которой рушится из-за вмешательства такого карательного органа, как “белый патруль”, занимавшийся слежкой за невольниками. Танцы завершаются кровавым столкновением, повлекшим за собой жертвы с обеих сторон. Подобные примеры, комментирует автор, говорят о том, что плантаторам приходилось жить в постоянном страхе, однако они предпочитали ничего не менять в существующем порядке вещей и отнюдь не испытывали потребности в покаянии.

По мере того, как автобиографических произведений становилось все больше, в их структуре начали проявляться общие черты: свободная композиция, основанная на чередовании эпизодов; детальность описаний в соединении с морально-дидактическим пафосом; прием повествования от первого лица, выведивший рассказ на субъективно-личностный и одновременно — на достоверно-исповедальный уровень. Повествователя волновала не только оценка текущих событий. В наиболее глубоких из автобиографий делалась попытка показать развитие повествователя во времени, сопоставить различные нравственные и культурные ценности и извлечь уроки для преодоления межкультурных конфликтов.

* * *

Вершиной среди афро-американских автобиографий XIX в. стало “Повествование о жизни Фредерика Дугласа, американского раба, написанное им самим” (*Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*), впервые опублико-

ванное в Бостоне в 1845 г. и выпущенное повторно в 1847 г. Впоследствии эта книга в сильно дополненном и переработанном виде переиздавалась еще дважды — в 1855 и 1892 годах, то есть первую редакцию автобиографии отделила от двух других Гражданская война; в известном смысле можно говорить о трех автобиографических книгах Дугласа, либо о единой книге длиной в жизнь, потребовавшей тройного фокуса для рассмотрения. Чтобы точнее определить место этого произведения внутри традиции афро-американских автобиографий и в целом — в контексте литературы США, необходимо подробнее охарактеризовать ее автора.

Фредерик Дуглас (*Frederick Douglass*, псевдоним, подлинное имя — Фредерик Огастес Вашингтон Бэйли, *Frederick Augustus Washington Bailey*, 1818–1895) был личностью в высшей степени незаурядной, объединившей в себе множество талантов: один из самых выдающихся лидеров афро-американцев за всю их историю в США, социальный реформатор, он прославился как яркий оратор, борец за права женщин и активнейший деятель аболиционистского движения, журналист, издатель и, конечно же, как автор нескольких автобиографических книг, материал которых разрастался и углублялся в течение всей жизни Дугласа, отразив его личность и его время с наибольшей полнотой.

Политика и творчество в жизни Дугласа связаны неразрывно. Его в значительной степени можно считать сыном романтической эпохи, стремившимся стать участником исторического процесса и передать значимость собственного опыта. Однако материал, с которым работал Дуглас, перерастал рамки романтизма, он требовал социальной и бытовой конкретности, и потому творчество Дугласа интересно как связующее звено между двумя эпохами в развитии литературы США, романтической и реалистической.

Известность Дугласа-политика неотделима от известности Дугласа-прозаика. Она пришла к нему вскоре после того, как он попал на Север, где был поддержан аболиционистами; однако она была следствием не только этой поддержки. Все сделанное и написанное Дугласом отмечено печатью радикализма; человек неукротимой энергии, он пошел дальше белых сторонников равноправия негров — Гаррисона и Филлипса, сделавшись другом и единомышленником Джона Брауна, поднявшего восстание негров в местечке Харперс-Ферри. Позднее, в предвоенные годы, Дуглас познакомился с Линкольном и пытался склонить его в сторону большего радикализма в решении вопроса об освобождении черных рабов. Будучи в преклонном возрасте, Дуглас не мог лично участвовать в военных действиях, но отправил добровольцами на фронт двух своих сыновей. В конце жизни авторитет Дугласа среди черных американцев достиг небывалых высот, он приобрел

ореол духовного наставника и подлинно народного лидера. Своим жизненным подвижничеством Дуглас подготовил приход последующих лидеров афро-американцев нового типа — таких властителей дум и реформаторов, как Букер Т. Вашингтон и Уильям Дюбуа, внося таким образом живой и действенный вклад в процесс сохранения и развития американской демократии.

Влиянию и успеху деятельности Дугласа способствовали и его личные качества: яркая, драматичная внешность, громкий и внушительный голос, подлинный дар оратора. Вся жизнь этого человека была устремлена к одной цели: освобождению черных американцев и уничтожению рабства. Лидеров подобного типа выдвинуло само время, проникнутое духом назревших реформ. И если «природа предназначила Дугласа для исполнения определенной исторической миссии, то Америка XIX в. снабдила его подходящей политической обстановкой»³.

Первая из трех автобиографических книг, изданных Дугласом в течение жизни, была опубликована, когда ему исполнилось 27 лет. По существу, впервые автобиография черного автора добилась успеха у широкой публики, перешагнув культурные барьеры, чему в немалой степени способствовала общая атмосфера эпохи. Аболиционисты приложили немало усилий к распространению книги в США и Великобритании. Впоследствии стало ясно, что автобиография Дугласа — это классика американской литературы.

153 страницы, вместившие рассказ Дугласа, сложились в примечательное композиционное решение: из одиннадцати глав десять посвящены собственно событиям жизни в рабстве, и лишь последняя глава рассказывает о побеге и последующем освобождении на Севере. Этим первая редакция автобиографии Дугласа существенно отличается от последующих версий, где он расширяет рассказ о своей жизни и деятельности в северных штатах в предвоенные и военные годы, оставив почти без изменений часть, посвященную рабству.

Первая книга Дугласа ценна как в документальном, так и в художественном отношении; выразительность ей придает простой и точный стиль повествования. Отмечая особенности личности Дугласа как писателя и оратора, Дж. Грегори, автор книги о нем, упоминает, что «его рукопись всегда аккуратна, не замарана исправлениями и поправками, и точность письма есть результат тщательности, обнаруживаемой автором изначально»⁴. Речь повествователя проста по языку и почти не содержит цитат; в обрисовке персонажей отсутствует эволюция человеческих характеров, зато имеются остро очерченные портреты. Один из таких персонажей, белый надсмотрщик Эдвард Коуви, с которым пришлось столкнуться Дугласу, как полагают, стал прототипом Саймона Легри, плантатора-изверга из книги Гарриет Бичер-Стоу. Поскольку

Дуглас и автор “Хижины Дяди Тома” были лично знакомы, подобная версия более чем вероятна.

Дуглас ведет рассказ с подкупающей простотой, нигде не форсируя эмоции, и тем достигает большего драматического эффекта. Едва представившись читателю, автор (тогда еще выступавший под именем Фред Бэйли) будничным тоном сообщает первую из чудовищных подробностей жизни невольника, задающих эмоциональный тон повествованию. Дуглас пишет, что мать свою он помнит плохо, поскольку мог видеться с ней изредка и только ночами (рабыню разлучали с сыном и не отпускали для свидания с детьми в дневное, рабочее время). Более того, объясняет далее Дуглас, “мне не позволили навещать ее во время болезни, смерти и похорон” (3; pp. 24–25). В значительной мере именно ради такого рода социально-бытовых деталей, представлявших типичную жизнь множества черных рабов и в совокупности рисующих ужасающую картину жестокости, нещадной эксплуатации и унижений, выпадавших на их долю на американском Юге, и написана книга, посвященная анализу феномена рабства. Дугласу удастся показать пагубность этого института для всех слоев южного общества.

Только в десятой главе Дуглас скажет о себе: “Вы наблюдали до сих пор путь превращения человека в раба; теперь послушайте о превращении раба в человека” (3; p. 97). Однако это обратное превращение, по сути, началось в жизни автора очень рано. Повествование Дугласа показывает, как велика была роль случая в невольничьей судьбе: лишь благодаря вмешательству этого своего нравственного фактора автору не раз удавалось чудом избежать верной гибели. Вместе с тем, его рассказ важен не только обличительной линией, связанной со страданиями в рабстве, но и убедительным раскрытием героического подвига самостановления личности, одержимой воистину несгибаемой волей к свободе. С этой точки зрения, в автобиографии выделяется ряд эпизодов кульминационного значения.

Один из них связан с началом обучения Фреда грамоте — эту попытку по доброте душевной предприняла его хозяйка. После негодующего запрета со стороны хозяина, мистера Олда, доказавшего своей половине, что “рабство и грамота — вещи несовместные”, Фредерик осознал всю важность совершившегося события: “было однако уже поздно”, ибо “с этого момента я уяснил себе дорогу от рабства к свободе” (3; p. 59).

Примечателен психологизм, с которым автор передает свои наблюдения над окружающими и прежде всего над самим собой. Именно острота видения позволяет ему заметить, что “своей грамотностью я обязан почти в такой же степени резкой отповеди хозяина, как и доброй воле хозяйки. Я благодарен обоим” (3;

р. 65). Чуть позже, познав духовное освобождение, приносимое образованием, Дуглас делится новым мучительным откровением: знание высветило всю безысходность положения раба. Но в случае с Дугласом, действительно, “было уже поздно”, поскольку отныне он подчинил все свободное время и доступные ему средства — вплоть до помощи, полученной от белых детей из бедных семейств, вечно торговавших на улице и вечно голодных, с которыми он расплачивался за “уроки” хлебом — для достижения желаемого. Осуществлять же задуманное можно было только украдкой, потому что за Дугласом принялись следить.

Несколько глав целиком отдано описанию чудовищной жизни рабов на плантации Ллойда, где жил Фредерик в первые годы детства и где вновь очутился подростком, вкусив в Балтиморе городской жизни с ее относительной свободой. Борьба личности со слепыми прихотями судьбы весьма заметна в негритянских автобиографиях; немало кризисных поворотов, в частности, зависело в жизни раба от смены хозяина. Глава IX обозначила наступление наиболее трудного периода в судьбе Фредерика, которого перевели из “дворовых” слуг в полевые работники, да еще передав в руки славившегося своей бесчеловечностью усмирителя рабов — мистера Коуви. Повидавший немало жестокостей от разных владельцев, рассказчик не может все же не удивиться природе этого существа, в котором крайнее злонаравие и коварство сочетались с неистовой религиозностью. Гнетущие условия пребывания исторгают здесь из уст автора, быть может, единственное в книге лирическое отступление — страстную мольбу о свободе, вызванную лицезрением белоснежных парусов на судах, проплывающих по озеру.

В наибольшей по объему главе X в судьбе автора, как и в ходе повествования, наступает перелом: здесь описывается, как духовное противостояние притеснениям Коуви неожиданно завершается победой над угнетателем. При этом не знахарское средство, к которому попытался прибегнуть Дуглас, а его свободолюбие привели к конечному счету к моральному торжеству, что также явилось важным жизненным уроком для автора: полагаться на собственные силы и решительно идти во всем до конца при отстаивании правого дела. Примечательно, что уже тогда, не страшась наказаний, Фредерик вел для цветных занятия на плантации в “субботней школе”, обучая их грамоте: личное освобождение, таким образом, не отделялось в сознании Дугласа от общего.

Заключительная глава рассказывает о превращении Фредерика из сельского раба в рабочего на верфях Балтимора: он начинает получать мизерный заработок за свой труд на хозяина, сдающего его услуги “внаем”. Тут у Дугласа рождается замысел о возможности скопить денег для выкупа собственной свободы. Критик

Хьюстон Бейкер считает, что для афро-американских автобиографий вообще характерна тенденция излагать события и обстоятельства освобождения в “экономических терминах” (свобода добывается не путем бунта, а посредством выкупа за деньги)⁵. Впрочем, Фредерику с помощью идеи выкупа удастся лишь усыпить бдительность своих хозяев. На самом деле он приходит к мысли о невозможности “договориться” со своими притеснителями, и ему остается только одно — бежать на Север. На этот раз ему удается осуществить задуманное, он поселяется там вместе с любимой женщиной, ощущая, что с переменой обстановки и в его собственной личности произошли изменения. Он стал испытывать радость от свободного труда на себя, от сближения с единомышленниками-аболиционистами, от появления новых горизонтов для деятельности. Это произошло в 1838 г., и тогда же, соответственно, изменяется и его имя: под влиянием поэмы Вальтера Скотта друг нарекает Фредерика Бэйли Дугласом (именем легендарного вождя шотландцев, боровшегося с англичанами за независимость своей родины). Новое имя говорит о том, что теперь в нем стали видеть не собственность, не вещь, а народного лидера, под стать неистовому борцу вольнолюбивых скоттов.

В автобиографии Дугласа привлекает личность повествователя, человека, который как бы дважды сам себя сделал: сначала, вопреки обстоятельствам, дав себе образование, а затем добившись свободы, — исполненного достоинства и способного пробуждать симпатии у широкого читателя. Следует помнить, что сама публикация книги явилась актом большого личного мужества. Во втором предисловии — его роль выполнило письмо, написанное Уэнделлом Филлипсом Дугласу (первое написал его коллега, аболиционист У. Гаррисон), — о положении автора сказано весьма недвусмысленно: “Говорят, будто отцы-основатели в 1776 г. подписали Декларацию независимости с удавкой на шее. Вы также публикуете свою декларацию свободы с опасностью для себя. Во всей бескрайней земле, осеняемой Конституцией США, нет ни одного клочка земли, пусть самого малого и дикого, где бы беглый раб мог сказать: “Я нахожусь в безопасности”. Во всем арсенале законов северян нет для вас защиты. Я откровенно признаю, что на вашем месте бросил бы рукопись в огонь” (3; р. XI).

В своей книге Дуглас широко использовал ораторские приемы: эмфатические повторы, прямые обращения к читателю, инвективы, предсказания. Обильно представлены библейские аллюзии, ставшие впоследствии отличительной чертой афро-американских автобиографий и свидетельствующие о непосредственной связи с устной народной традицией. Особенно часто встречается на страницах книги хиазм: “Вы узнаете о том, как человек стал рабом, а из раба стал человеком”. Что касается литературных тра-

дий, существует мнение, что он сознательно ориентировался на традиции предшествующих негритянских автобиографий, в частности, на книгу Олоды Эквиано. Мы знаем также, что Дуглас учился мастерству публичной речи, читая известных американских ораторов — в частности, речи Патрика Генри. Первая автобиографическая книга Дугласа была переведена на немецкий и французский языки и уже в 1848 г. выдержала в Англии 9 изданий.

Вторая автобиографическая книга Дугласа, “Моя неволя и моя свобода” (*My Bondage and My Freedom*, 1855) представляет собой осуществленную abolitionистами редакцию его рассказа и ставит перед нами проблему авторства. Здесь тема личной судьбы уходит на задний план, а главной целью повествования становится изображение системы рабовладения и анализ порождаемых ею зол. Важная линия книги, возникающая здесь впервые, связана с поисками африканских корней, задолго предвосхищая одну из ведущих тем грядущей негритянской литературы. В решении этой проблемы Дуглас предлагает опираться не только на социальные, но и на духовные критерии, среди которых он выделяет понятия “дома” и “общины”; акцентируется также значение африканского культурного прошлого, с которым связан магический опыт черного населения, живо сохранившийся в его сознании и практике. Таким образом, вторая автобиографическая книга Дугласа приближается к осмыслению народной судьбы, имеет более обобщенный характер.

После принятия в 1850 г. закона о выдаче беглых рабов Дуглас порывает с abolitionизмом. Радикализации его взглядов способствовала не только непоследовательность и абстрактность позиции abolitionистов, но и его сближение в 1847 г. с Джоном Брауном. С этих пор Дуглас становится поборником вооруженной борьбы за освобождение афро-американцев, обосновывая право на восстание текстом Декларации независимости. В публицистике Дугласа эти настроения проявились в речи “Чем является 4 июля для раба?” (“What to the Slave Is the Fourth of July?”, 1852), произнесенной в годовщину Дня Независимости. Здесь Дуглас страстно провозглашает: “Нам нужен не свет, а огонь; не легкий дождь, а гроза. Нам нужна буря, ураган, землетрясение”. Констатируя “варварство и бесстыдное лицемерие Америки”, в которых она “не знает соперников”, он требует “разбудить совесть народа”⁶.

Третья автобиографическая книга Дугласа — “Жизнь и эпоха Фредерика Дугласа, описанные им самим” (*The Life and Times of Frederick Douglass: Written by Himself*, 1892) — отличается от прежних значительно большим объемом. В ней уже двадцать одна глава посвящена рабству — вдвое больше прежнего; добавлены четыре новые главы, повествующие о последующем жизненном пути авто-

ра, связанном с переменой его взглядов на Америку в результате поездки в Англию (1845—1847), где Дуглас и выкупил себя из рабства; здесь же рассказывается о причинах размежевания с аболиционистами. Изменение точки зрения повествователя в этой новой книге связано с попыткой осмысления эпохи, в которую довелось жить автору, и воссоздания цельного и противоречиво-сложного ее контекста, а также с естественным желанием определить в ней собственное место.

Автобиографические книги Дугласа явились уникальным вкладом в американскую культуру. Они важны не только сочетанием антирабовладельческого пафоса с личным откровением, но и тем, что стали вехой в едином процессе осмысления судьбы черных американцев в историко-философском контексте, растянувшимся почти на полвека.

Помимо создания автобиографий, Дуглас активно занимался журналистикой и публицистикой. Получив свободу, он в 1847 г. поселился в Рочестере (шт. Нью-Йорк), где в течение 16 лет издавал для афро-американской аудитории газету “Норт стар” (“Полярная звезда”, 1847—1851), затем переименованную во “Фредерик Дуглас пейпер” (1851—1858) и далее в “Дуглас мансли” (1859—1863). Именно в эту пору он приобрел широкую известность в качестве оратора и публициста, выразившего интерес и чаяния не только черных американцев, но и всей нации. Публицистика Дугласа важна как первая попытка лидера афро-американского движения за социальные права сформулировать собственную, выраженную от лица черного населения, версию американских идеалов и пути их осуществления. Любопытно, что одной из постоянных тем лекционно-публицистической деятельности Дугласа стала тема трезвенности (*temperance*), а также женского равноправия. С 1877 по 1891 г. Дуглас, находившийся после войны в зените своей карьеры, занимал ряд административных должностей в республиканском правительстве. Симптоматично, что смерть Дугласа пришлось на год возвышения негритянского лидера следующей волны — Букера Т. Вашингтона, перенявшего у него эстафету популярности, но придерживавшегося умеренных взглядов и ратовавшего за примирение черных с сегрегацией и их приспособление к ней, за “мирные” способы решения социальных конфликтов.

Уникальным феноменом, вызванным к жизни переходной эпохой, стали автобиографии черных невольниц. Эти произведения дошли до нас в малом количестве по вполне понятным причинам социального порядка. Такие сочинения могли выйти из-под пера лишь немногих женщин-рабынь, сумевших получить доступ к грамоте — да и то в условиях Севера. Уже поэтому их автобиографии особенно ценны и имеют свои отличительные черты.

Участь рабыни была тяжелее судьбы невольника-мужчины в силу того, что ей постоянно угрожала разлука с детьми, а забота о них неизменно становилась препятствием к решительным переменам в собственной судьбе. Женщина-невольница оказывалась в наиболее зависимом положении, подвергаясь притеснениям и насилию. Помимо того, общество XIX в. априорно ожидало от нее соблюдения жесткого кодекса поведения, прежде всего супружеской верности и материнства, а не литературного творчества — тем более книг о личных, порой интимных обстоятельствах. Указывая на отличие женских автобиографий от повествований, написанных мужчинами, американский критик Ф.Фостер обращает внимание на то, что мужчины всегда делали акцент на собственном пути к духовному и физическому возрождению, связывая его с обретением свободы. В подобной сложной конструкции объективно вырисовывается тип героической личности, во многом соответствовавший действительности. Такой герой, воплощавший типичного раба с плантаций, “невинного, простодушного, обиженного человека, в конечном итоге нуждался только в свободной земле для процветания и превращения в энергичного, грамотного и глубоко нравственного гражданина”⁷. Женщине же изначально приходилось определяться внутри антагонистического общества — не важно, на Юге или на Севере, — поскольку везде она находилась в неравноправном положении, и потому ее голос редко бывал услышан. Другими словами, автобиографии черных рабынь естественно заключали в себе, наряду с аболиционистскими целями, идеи женского равноправия. В этом плане красноречив эпиграф, поставленный, быть может, к самой ранней из подобных автобиографий, написанной Джареной Ли: “И сбудется так..., что я изолюю Дух свой на всякую плоть: и сыновья и дочери мои станут пророчествовать” (1; p. 31).

Дошедшие до нас образцы такого рода автобиографий свидетельствуют о том, что женщинам-невольницам были свойственны незаурядный дар рассказчика и глубина чувств, обусловленная остротой переживаний матери и преследуемой женщины. Однако внутри этих повествований обнаруживается немало жанровых идейно-стилистических оттенков. Так, в “Жизни и религиозном опыте Джарены Ли, цветной леди” (*The Life and Religious Experiences of Jarena Lee, a Coloured Lady*, 1836), помимо рабства, одной из центральных тем является обращение автора в христианство, что придает произведению черты духовной исповеди, тогда как в “Повести о жизни и путешествиях миссис Нэнси Принс” (*A Narrative of the Life and Travels of Mrs. Nancy Prince*, 1853) доминируют жанровые признаки литературы путешествий. Рассказ Нэнси содержит и черты авантюрной одиссеи — уже начиная с подробностей в биографии старших поколений семьи. Авторы женских

автобиографий, в отличие от мужских, вынуждены были точнее определять собственную родословную — и в этом также заключалась примета эпохи, предъявлявшей жесткие требования к женской морали: в противном случае реакция на повествование была бы заведомо негативной. Нэнси пишет о том, что ее дед, хотя в прошлом и был похищен из Африки, на новой родине сражался за национальную свободу и независимость при Банкер-Хилле; бабушка же была индейкой. Сообщая эти и аналогичные факты, Нэнси явно гордится своими предками и дает понять читателю, что разделение членов семьи вследствие рабства не привело к нарушению родственных связей и что свободолюбие является давней традицией ее рода.

Содержание той части повествования, где речь идет о юных годах автора и пережитых ею испытаниях, отражает типичную судьбу ее чернокожих сверстников. Однако в возрасте 25 лет судьба неожиданно забрасывает Нэнси в Россию в качестве жены императорского лейб-гвардейца. С этого момента ее рассказ становится исключительным, поскольку Принс описывает жизнь при дворе Санкт-Петербурга, жизнь экзотичного для нее народа, политические интриги, наводнение и другие разнообразные события. Со всей прямоотой она отмечает, что в России не встречалась с проявлением расовых предрассудков со стороны окружающих и даже смогла заняться благотворительностью, создав собственное небольшое швейное предприятие. Из-за пошатнувшегося здоровья Нэнси была вынуждена возвратиться в Америку, и остаток жизни провела, деля время между аболиционистской деятельностью и просветительской работой, что требовало от нее значительных разъездов по стране и за ее пределами.

Во всех женских автобиографиях особое внимание уделяется проблеме сохранения нравственных принципов, что имело большое значение для автора повествования, которой порой приходилось раскрывать немало подробностей, “взрывоопасных” с точки зрения общественной морали. Пожалуй, с наибольшей полнотой эта тема была раскрыта в автобиографии Гарриет Энн Джейкобс (Harriet Ann Jacobs, 1813–1897). “Эпизоды из жизни девушки-рабыни, ею лично рассказанные” (*Incidents in the Life of a Slave Girl. Told by Herself*, 1861).

Рожденная в рабстве в Северной Каролине, Гарриет вследствие смешанного брака родителей была мулаткой. Об утрате близких и кончине “гуманной” владелицы автор пишет как о событиях, положивших конец периоду относительно благополучного детства. В дальнейшем на протяжении долгих лет ей пришлось испытывать домогательства и преследования со стороны нового владельца, жена которого в силу обстоятельств стала жестокой гонимельницей Гарриет. Безвыходность положения заставила рабыню

искать покровительства у расположенного к ней белого человека. Однако рождение от него детей ставит Гарриет в дополнительную зависимость от господина, не прекратившего своих преследований. Мать двоих детей, ради своего и их спасения вынуждена была добровольно обречь себя на мучительное заточение, в течение 7 лет скрываясь на крохотном чердаке в доме собственной бабки, следя в щелку за подрастанием своего потомства и не имея возможности подать о себе вестей. В 1842 г. ей удается бежать на Север, соединившись сначала с дочерью, а затем — с сыном и бежавшим из рабства братом. Все вместе они входят в кружок аболиционистов и борцов за женское равноправие. Гарриет решает написать автобиографию, которая была опубликована не без содействия известной деятельницы своей эпохи, писательницы Лидии Марии Чайльд. Однако при осуществлении этого замысла перед автором встали почти непреодолимые трудности этического характера: рассказ должен был сочетать апологию матери, прилагающей героические усилия, чтобы вырвать своих детей из рабства, и одновременно исповедь падшей женщины, как это трактовалось в середине прошлого века. Решая вопрос о том, как соотнести проблему социального обличения с правдой о насилии и незаконной связи в собственной судьбе, автор сохраняет исповедальную форму от первого лица, представив свое *alter ego* в образе протагонистки, Линды Brent.

Повествование Гарриет Джейкобс — незаурядное произведение, сочетающее свободу стиля с широтой замысла. Очень скоро рассказ о рабстве, приведшем общество к Гражданской войне, перерастает у нее в рассказ о борьбе за эмансипацию, победить в которой невозможно даже на Севере. Миф о коренном различии северян и конфедератов в вопросе о рабстве — по крайней мере там, где это касается женской доли, — оказывается существенно поколебленным. Что касается Юга, то автор приходит к мысли, что институт рабства лишает нравственной основы семейную жизнь плантатора, тем более жизнь цветных невольников: «Условия жизни рабов ломают все принципы морали, и более того — делают их существование невозможным»⁸. Она приходит к убеждению, что и на Севере свобода весьма относительна. Пафос главы, названной «Наконец-то свобода», ставит это заглавие под сомнение. Гонимая и находящаяся под постоянной угрозой выдачи в Нью-Йорке, Гарриет Джейкобс/Линда Brent с отчаянием и горечью размышляет: «Вот сидела я в этом великом городе, неповинная ни в каком преступлении, но не имела возможности поклониться Господу ни в одной из церквей... Гонимый поляк и венгр смогли найти убежище в этом городе, Джон Митчелл (ирландский консерватор, поборник рабовладения — *A.B.*) мог свободно провозглашать в Сити-холле свою мечту о «плантации,

обильно снабженной рабами”, но вот я — гонимая американка, не осмеливаюсь здесь высунуть носа на улицу” (8; р. 1776). Обретение желанной свободы оказалось возможным лишь посредством выкупа-продажи — так же, как и на Юге. Описывая потрясение, испытанное в 1852 г. в Нью-Йорке, когда она была выкуплена на свободу, Джейкобс сознается, что это событие вызвало у нее противоречивые чувства: “Человеческое существо, проданное в свободном городе Нью-Йорке! Акт о продаже зарегистрирован, и будущие поколения узнают из него, что во второй половине XIX в. от начала христианства женщины служили в Нью-Йорке предметом сделки. В грядущем он сможет стать полезным документом для антикваров, исследующих меру прогресса в Соединенных Штатах... Хорошо ведома мне цена этой бумаги, но как ни мила свобода, мне не по нраву глядеть на нее” (8; р. 1776). Подобные пассажи делают автобиографию Гарриет Джейкобс феноменом глубоко личным и незаурядным среди аналогичных повествований.

Явлением времени, соединившим индивидуальную неповторимость с пафосом эпохи, стали деятельность и автобиография, написанная странствующей проповедницей-евангелисткой Изабеллой Баумфри (Isabella Baumfree), более известной под именем Странствующей Истины (Sojourner Truth, 1797—1883). Современникам запомнилась рослая женщина с громким голосом, выступавшая с проникновенными проповедями в различных городах Америки, иногда в одиночку (что было заметным вызовом стереотипу женской респектабельности), иногда вместе с другими ораторами (в том числе с Фредериком Дугласом). Настороженность, вызываемая обликом Баумфри, исчезала, едва только она принималась говорить. Выступление, построенное в жанре импровизационной негритянской проповеди, нередко завершалось бурными аплодисментами аудитории, включавшей как белых, так и черных. Собравшихся подкупали юмор и избрательность апокрифичных библейских интерпретаций. О Баумфри с восхищением писала Бичер-Стоу, а в 1864 г. она была представлена Линкольну. Тематику проповедей Странствующей Истины были верность христианским добродетелям, равноправие женщин, отмена рабства и трезвый образ жизни. Некая свидетельница, современница Баумфри, оставила описание ее выступления в 1851 г., посвященного защите прав женщин. В нем, в частности, Странствующая Истина приводила собравшимся в пример прародительницу Еву: “Если уж первая женщина, которую сотворил Господь, была настолько сильна, чтобы в одиночку поставить мир с ног на голову, то всем этим нынешним женщинам (указывая на аудиторию) должно быть под силу перевернуть его вновь, исправив все, как должно! И если они этого потребуют, мужчинам лучше дать им дорогу”⁹.

На страницах своей автобиографии, описывая страдания, выпадающие на долю черной рабыни, от физического насилия до распродажи ее детей, Странствующая Истина повествует о том, как ей после тягот рабства удалось, наконец, добраться до Нью-Йорка, где Господь вскоре повелел ей начать жизнь странствующей проповедницы.

Согласно легенде, Странствующая Истина умерла в столетнем возрасте, словно и вправду поставив перед собой задачу дожить до второй “воли” — обретения женского равноправия. Ее имя и образ несут черты нарицательности и народности, которой отмечена и ее автобиография. Ее взгляды, оказавшись созвучными и проблемам последующего столетия, своеобразно преломились, в частности, в творчестве канадской индейской писательницы Ли Мэркл. В заключительной новелле ее сборника, примечательно озаглавленного “Истина Странницы” (“Sojourner’s Truth”), выведена фигура старой негритянки, попавшей на небеса, где истина души более не стеснена условностями земных тягот и телесными ограничениями. Здесь Странствующая Истина появляется в окружении множества других мятежников и борцов за освобождение человечества, как символ причастности ко всему, что происходит на земле.

* * *

Размышляя над особенностями жанра афро-американских автобиографий и о его месте в американской литературе, критик Фрэнсис Смит Фостер называет его “самым демократичным, но и одним из старейших”. К тому же он представляется исследователю притягательным тем, что являет “разнообразие специфических конфронтаций между культурами, выраженных в специфических лицах и особенностях окружения” (7; р. 26). Одновременно этот жанр демонстрирует живое сочетание исторического и личностного начал. Но, быть может, самым главным достоинством негритянской автобиографии является то, что она создает сложные и глубокие образы героев-повествователей и дышащую правдой картину общества, о котором те повествуют. “Они предлагают новые формы, новые пути, новый стиль для наших литературоведческих определений. Они добавляют очертания и цвет нашему видению Америки, и надлежащее их изучение способно обогатить нашу концепцию собственной истории и понимание самих себя” (7; р. 37).

Афро-американские автобиографии — а число их постепенно превысило сотни — выросли в мощный документальный пласт, составивший самобытную и уникальную особенность литературы США. Впоследствии, с поражением Юга в Гражданской войне, история оскудения плантаторского мира, анатомия “южного”

культурного комплекса найдет отражение в многочисленных разновидностях “южного романа”. И во многом удалось передать ее во всем трагизме именно потому, что изнанка жизни довоенного Юга с обжигающей правдивостью уже была показана в автобиографиях черных невольников.

Первым афро-американским профессиональным литератором-прозаиком можно считать Уильяма Уэллса Брауна (William Wells Brown, 1815–1884) (см. также главу “Драма”). Его судьба необычайна, и сами жизненные обстоятельства придают ей откровенно романтические черты, словно призванные служить отражением романтической эпохи. Раб из Кентукки, сменивший трех владельцев, он трижды пытался бежать, и лишь последняя попытка бегства, в Цинциннати, с парохода, принадлежавшего последнему хозяину, удалась. Пешком, зимней порой, перейдя границу штата, Браун добрался до Кливленда, Огайо, а через некоторое время смог осесть в Буффало, штат Нью-Йорк, и завести семью. Здесь, рискуя быть выданным, он стал пропагандистом отмены рабства и поборником трезвости, а также занялся повышением собственного образования. Тогда же он вступил и на литературное поприще, предварительно сменив несколько профессий. После принятия закона о выдаче беглых рабов Браун, отправившийся в Европу на мирный конгресс, был вынужден остаться в Лондоне и жил там, пока его английские друзья не смогли в 1854 г. купить ему свободу, и в том же году он вернулся в Америку.

В произведениях Брауна исчезает грань между автобиографической документальной прозой и художественным творчеством. Выступая в нескольких жанрах, Браун стал автором одной из известнейших негритянских автобиографий — “Повествование Уильяма Уэллса Брауна, беглого раба, написанное им самим” (*Narrative of William Wells Brown, a Fugitive Slave, Written by Himself*, 1847). Расширенная в 1847 и 1849 годах, она выдержала 8 переизданий. Браун выпустил также сборник “Антирабовладельческая арфа” (*The Anti-Slavery Harp*, 1848); ему принадлежит первая драма, написанная черным автором, “Побег, или Рывок к свободе” (*The Escape: or A Leap for Freedom*, 1848). Браун писал исторические труды и занимался составлением биографических словарей, в которых показывал вклад черных американцев в культуру США. Однако важнейшим достижением Брауна-литератора считается роман “Клотель” (*Clotel*, 1853) — первый роман, принадлежащий перу черного американца.

По своему жанру “Клотель” является авантюрным романом романтической эпохи. Браун постоянно дорабатывал его, учитывая обстоятельства и возможности публикации, так что в настоящее время известно четыре варианта произведения. Первоначаль-

но эта книга имела подзаголовок — и ее название читалось: “Клотель, дочь президента”, поскольку героиня романа, негритянка Клотель и ее сестра Альтесса будто бы были дочерьми Томаса Джефферсона от светлокожей рабыни Каррер. После смены владельцев и продажи рабов с аукциона развитие мелодраматического сюжета приводит к гибели матери и одной из дочерей, Альтессы, от эпидемии. В поисках путей к свободе, Клотель вырывается из рук тюремщиков и совершает побег. Действие развивается в Вашингтоне, и героиня спешит к мосту через реку Потомак, разделяющую столицу США и соседний рабовладельческий штат, Виргинию. На обеих сторонах моста, однако, Клотель ожидают работорговцы. Как видим, место действия кульминационной сцены тщательно продумано романистом ради символического эффекта. Эта глава романа получает название “Свобода в смерти”, потому что Клотель, отвергая повторное рабство, в отчаянии бросается в воды Потомака. Трагическая смерть героини высвечивает идейное содержание произведения, придавая ему полемическую заостренность. Дочь Джефферсона, автора Декларации независимости, гибнет в виду Капитолия, кончая жизнь самоубийством на мосту между Севером и Югом, на символической территории, ведущей из прошлого в будущее, где ей еще нет места. “Если бы Клотель спасалась от угнетения в любой другой стране..., — комментирует писатель, — никакая добродетель не показала бы американской публике слишком высокой для прославления этой героической женщины. Но она родилась рабыней, а значит — вне пределов ее сострадания. Эта публика проливали слезы по поводу Греции и Польши; в изобилии проявляла симпатии к “бедной Ирландии”, готова была снарядить военный корабль, чтобы выволить венгерских изгнанников из турецкой неволи и доставить на “землю свободных и вместилище храбрых”. Она похвалится тем, что Америка — колыбель свободы; но, если оно и так, боюсь, что это дитя укачали насмерть”¹⁰.

Единственной дочери Клотель, Мэри, все же удастся добиться счастья, соединившись с возлюбленным, которому она когда-то помогла бежать из рабства и оттого сама поплатилась свободой. Подобные приемы авантюрной и мелодраматической прозы соединены в романе с серьезной темой национального значения, определившей духовный климат нации в середине века. Немаловажно, что проблема рабства раскрывается на примере судеб нескольких поколений одной семьи невольниц, из которых лишь одной уготован благополучный исход. Поднимая проблему смешанных браков и национальной самоидентификации, Браун подготавливает проблематику афро-американской прозы XX в. Интересно, что последняя книга Брауна, “Мой южный дом” (*My Southern Home*, 1880), практически кладет начало глубокому и бо-

лезненному осмыслению Юга США как матери и мачехи афро-американской культуры.

В отличие от героев романа Уильяма Уэллса Брауна, действие которого разворачивается на рабовладельческом Юге, героями книги Фрэнка Дж. Уэбба (Frank J. Webb) "Семейство Гэри и его друзья" (*The Garies and Their Friends*, 1857) являются свободные негры Севера. Этим в значительной степени объясняется смена акцентов в трактовке сходных сюжетных коллизий и общий утверждающий пафос романа. Тема смешанного брака, рассматриваемая на примере семьи Гэри (состоятельного белого южанина, взявшего в жены мулатку и столкнувшегося с расовой нетерпимостью), оказывается для Уэбба не средством ниспровержения социальных предрассудков, но способом утверждения нравственных ценностей, основанных на кодексе делового преуспевания. Доллар сильнее цвета кожи — в этом убеждаются и черные, и белые герои Уэбба. Таким образом, формулируется идейно-нравственная и художественная дихотомия, чрезвычайно существенная для всего последующего развития негритянской общественно-политической и литературной мысли — от полемики У.Дюбуа с Букером Т.Вашингтоном в начале XX в. до теперь уже исторического спора Джеймса Болдуина и Ричарда Райта в 50-е годы двадцатого столетия.

Несмотря на одобрительный отзыв Г.Бичер-Стоу, "семейный" роман Уэбба пришелся не ко времени и был вскоре забыт, хотя и отличался значительно большим художественным совершенством, чем книга Брауна (кроме того, в нем можно обнаружить исторически наиболее ранний идейно-жанровый прототип "Корней" Алекса Хейли, самой популярной книги черного писателя в XX в.).

Едва ли не худшая участь постигла книгу Гарриет Уилсон (Harriet Wilson) "Наш негр, или Зарисовки из жизни свободного чернокожего" (*Our Nig; or, Sketches from the Life of a Free Black*, 1859) — первого произведения черной американки, опубликованного в Америке (романы Брауна и Уэбба появились в Лондоне). Первоначально изданная анонимно мизерным тиражом, книга была возрождена из литературного небытия лишь в 1983 г. благодаря усилиям Г.Л.Гейтса. Живо написанное, пронизанное тонкой иронией и неподдельным драматизмом повествование о злключениях девочки-мулатки, покинутой белой матерью после смерти черного отца, вносит существенные дополнения в историческую палитру формирующегося в этот период жанра. К тому же, оно оказывается пропущенным звеном, которое объясняет бурное развитие того, что, за неимением лучшего термина, критика называет женским ответвлением афро-американского романа, в 60–80-е годы XX в. (Тони Моррисон, Гейл Джонс, Элис Уокер).

В творчестве Мартина Р.Дилэни (Martin R. Delany, 1812–1885), родившегося свободным в Виргинии, сочетается интерес к историческим изысканиям и крупной художественной форме. Он стал автором ряда исторических трудов и романа “Блейк, или Хижины Америки” (*Blake, or The Huts of America*, 1859). Написанный в середине XIX в., роман увидел свет в относительно полном виде лишь в 1970 г. — в свое время были опубликованы отдельные его главы. Он стал первым провозвестником движения черных американцев “назад в Африку”. Герой романа, Блейк — своеобразная антитеза образу дяди Тома у Бичер-Стоу, не только гордится своей принадлежностью к черной расе, но и одержим идеей ее освобождения. Насильственно разлученной с женой, Блейк, сначала на Юге, а затем на Кубе, куда вынужден эмигрировать, стремится создать подпольную организацию, подготавливающую всеамериканское восстание афро-американцев. Автор, таким образом, видит решение проблемы рабства в политических акциях, и если Браун в конечном счете ратует за интеграцию черной культуры в США, то Дилэни пропагандирует сепаратизм, не видя перспектив для этического решения проблемы на американской почве до тех пор, пока черные не обретут политической власти (он даже ездил в Техас в поисках земель, на которых можно было бы поселить негров, создав для них жизнь в соответствии с человеческими нормами, как бы независимо от американского контекста). Призывая не к долготерпению, а к революции, Дилэни становится одним из родоначальников обширного и чрезвычайно влиятельного направления в общественной и литературной жизни Соединенных Штатов. Его политические и художественные наследники (от Маркуса Гарви до Малкольма Икса; от позднего Райта до Иمامу Барака и Дж.О.Килленса) — неотъемлемая часть литературной истории США двадцатого столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ The Classic Slave Narratives. Ed. By Henry Louis Gates, Jr. N.Y., 1987, p. 2.

² Blackamerican Literature. Ed. by Ruth Miller. Beverly Hills, Ca., 1971, p. 86.

³ Douglass, Frederick. Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself. Ed. by Benjamin Quarles. Cambridge, Mass., 1960, p. viii.

⁴ Gregory, James M. Frederick Douglass the Orator. N.Y., 1893, p. 96.

⁵ Baker, Houston. Blues, Ideology and Afro-American Literature. Chicago and L., 1984, p. 39.

⁶ Douglass, Frederick. What to the Slave Is the Fourth of July? // The Heath Anthology of American Literature. Ed. by Paul Lauter. 2nd ed., Lexington, Mass, Toronto, 1994, v. 1, p. 1739.

- ⁷ *Foster, Frances Smith*. Adding Color and Contour to Early American Self-Portraits. *Autobiographical Writings of Afro-American Women*. // *Conjuring. Black Women, Fiction and Literary Tradition*. Ed. by M. Pryce & H.J. Spillers. Bloomington, Ind., 1985, p. 31.
- ⁸ *Jacobs, Harriett Ann*. Incidents in the Life of a Slave Girl. // *The Heath Anthology of American Literature*, v. 1, p. 1761.
- ⁹ Reminiscences by Frances D. Gage of Sojourner Truth, for May 28-29, 1851. // *The Heath Anthology*, v. 1, p. 1960.
- ¹⁰ *Brown, William Wells*. *Clotel*. // *Blackamerican Literature*. Ed. by Ruth Miller, Beverley Hills, Ca., 1971, pp. 156-157.

VI. ДРАМАТУРГИЯ

Развитие американской драматургии в первой половине девятнадцатого столетия проходило под воздействием множества различных по значению и характеру обстоятельств, как положительного, так и отрицательного свойства, но несомненно так или иначе отразивших постуль истории, которая вносила радикальные перемены во все области национального бытия. Наиважнейшим среди них, безусловно, было событие, которое подвело итог почти двухсотлетнему существованию американских колоний, — завоевание национальной независимости в ходе Американской революции 1775—1783 годов. Именно создание самостоятельного государства с необычайной остротой поставило вопрос о духовной независимости молодой нации, самым непосредственным образом связанный с судьбой литературы, призванной выражать национальное самосознание. Вопрос этот, как известно, стал средоточием жарких споров, развернувшихся в американской печати с первых же десятилетий XIX в.

Для американской драматургии эпоха революции имела особое значение. Войне за независимость она обязана легитимизацией театра. Правда, после завершения войны среди тех, кто желал дать истории обратный ход, оказалось немало его заклятых противников. Отчетливо звучали голоса, требовавшие закрытия театров по той причине, что они пользовались покровительством лоялистов. Среди сторонников подобной точки зрения были и люди, еще более негативно настроенные в отношении театра, убежденные, что ему по существу не должно быть места в молодой республике, так как он более отвечает аристократическим вкусам “старой родины”. Вместе с позорной зависимостью, которой был положен конец, должно исчезнуть все, что несовместимо в суровыми идеалами и скромными добродетелями новорожденной демократии. В лучшем случае посещение театра представлялось “пустой тратой времени и денег”. Это выражение стало расхожим обвинением по адресу приверженцев театральных спектаклей. Показательно, что отвечая в одном из писем (28 августа 1822 г.) на вопрос корреспондентки, отчего он так часто бывает в театре, а в сущности *оправдываясь*, Джон Квинси Адамс находит необходимым начать как раз с утверждения финансовой целесообразности

ности своих действий и отместить тем самым упрек в “пустых трагедиях”. “Во-первых, поскольку я заплатил за два лица двумя своими акциями, — пишет он, возможно, не без лукавства, — это единственная прибыль, какую я получаю на свои деньги, и билеты ничего мне не стоят. Во-вторых, поскольку я всю жизнь питаю весьма экстравагантное пристрастие к этого рода развлечению и всегда предаюсь ему, ежели только соображения благоразумия, или приличий, или гордости, или же какого-либо долга, действительного или мнимого, не предписывают мне отказаться от них”. Признаваясь далее в особом наслаждении фарсами, Адамс высказывает опасение, что будет “обруган за то в газетах”¹.

В Америке, наследнице пуританского ригоризма, публичные поношения и оскорбления как по адресу театра, а, следовательно, и драмы, так и почитателей этого вида искусства, не были в начале XIX в. исключительным явлением. Напротив, именно в это время наблюдается усиление антагонизма по отношению к театру, несколько заглушенного в период революции. Так, Тимоти Дуайт, некогда входивший в состав кружка “Хартфордских остроумцев”, автор сатирических поэм, отмеченных отнюдь не только поэтическими вольностями, занявший впоследствии пост президента Йейла, предстает в своем “Эссе о сцене” (1824) достойным продолжателем традиций Инкриса и Коттона Мэзеров, настаивавших на греховности театра. Слово со времен этих столпов ново-английского пуританства не минуло более столетия, Дуайт утверждает, что оправдывать драму может “лишь человек, чьим сердцем заправляет зло”². Перечисляя в своем многотомном труде “Путешествия по Новой Англии и Нью-Йорку” (1823) развлечения, наиболее распространенные среди американцев, как, например, “нанесение визитов, танцы, музыка, беседы, прогулки, верховая езда”, а также “стрельба в цель”, шахматы и так далее, он заканчивает этот ряд отнюдь не безобидными словами: “и, к несчастью, карты и драматические представления”³. Порицая театр и драму в целом, Дуайт (горячо, однако, почитавший Шекспира) с особой яростью обрушивается на современную мелодраму, широко представленную на американской сцене изрядным числом переложений пьес А.Коцебу и других популярных европейских авторов, а также многочисленными сочинениями шедших по их стопам американских приверженцев “нового стиля”. Ни те, ни другие не блистали, разумеется, особыми литературными достоинствами, но объяснение данному им Дуайтом определению — “передвижные бордели”⁴ — следует искать в той идеологической установке, которой Дуайт руководствовался. Да и не он один.

Ассоциация между театром и вертепом разврата — одна из наиболее устойчивых в знаковой системе, которая прочно утвердилась в сочинениях авторов, исходивших из религиозных док-

трин различных конфессий, в особенности же тех или иных направлений пуританства. Хотя встречались подобные настроения и среди южан, наиболее сильны были предрассудки в отношении театра и драмы в Новой Англии и Средних штатах, то есть именно там, где находились крупнейшие американские города и, стало быть, объективно существовали наиболее благоприятные условия для развития театра и драмы. В 1826 г., вторя почтенному Дуайту, критик "Бостон рекордер" в рецензии на один из спектаклей не нашел ничего лучшего, как заявить, что сцена прямо подготавливает мужчин к тому, чтобы отправиться *в бордель* (4; р. 230).

Нетерпимостью проникнута опубликованная десятилетием ранее брошюра Джона Эдвардса "Предупреждение грешникам, или Обращение ко всем актерам-исполнителям пьес, охотникам до пьес, законодателям, губернаторам, магистратам, духовенству, прихожанам, деистам и вообще всему свету" (1812). В духе самых грозных гонителей театра, каких знала Америка колониального периода, автор обрушивает на него исполненные мрачного пыла, хотя отнюдь не отличающиеся оригинальностью инвективы. Стремясь подвинуть власти на богоугодное дело закрытия театров, которые Эдвардс именует не иначе как "синагогой Сатаны" и "домом дьявола", где заправляет "дьявольское отродье", он пускает в ход патетику, усиливая тем самым эмоциональный нажим на читателя: "... мое сознание не может быть ясным пред лицом Бога, покуда я не предупредил вас — бегите грядущего гнева" (4; р. 170).

Столь же категоричен в своих суждениях и автор "Расследования относительно того, согласуются ли популярные развлечения с исповедованием христианства" (1825), некий Т.Чарльстон Генри, который грозит проклятием всем, кто даже только посещает спектакли, поскольку, по его убеждению, это несовместимо с обязанностями и призванием истинного христианина.

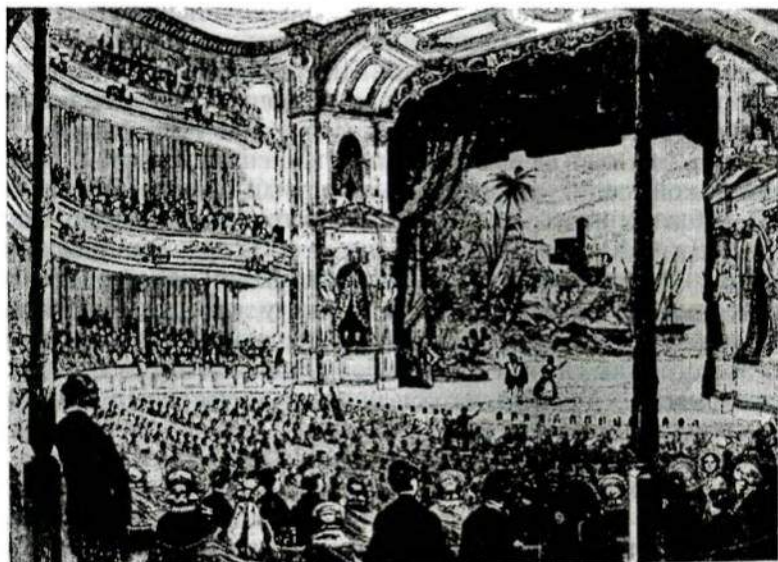
Естественно, что в таких условиях те, кто питал страсть к театру и желал посвятить себя драме, находились в положении, вынуждавшем их постоянно защищаться. В ответ на нескончаемые обвинения театра в порочности и приверженности злу, они, признавая его несовершенство в современном состоянии, напоминали, что театр и драматургия обладают огромными возможностями исправления общественных нравов, воспитания чувств возвышенных и благородных. Такую попытку предпринял, к примеру, один из выпускников Йейла, Джеймс Авраам Хиллхаус, избравший в университетские годы в качестве темы публичных дебатов общественную роль театра: "Плодотворны ли театры?". Поражение в дискуссии не охладило этого ревнителя общественного блага, и он рискнул выступить с лекцией, прямо озаглавленной "Защита театра". Подобное упорство Хиллхаус проявил затем и в

собственном творчестве. На протяжении последующих 30 лет он написал около десяти пьес, четыре из которых опубликовал. Ни одно из его детищ, однако, не достигло подмостков, хотя антрепренеры, особенно в начале его деятельности, весьма обнадеживали молодого автора. Лучшим из его сочинений считается "Маска о Перси" (1817), которую Хиллхаус с благословения Ирвинга опубликовал в Лондоне, где он так же тщетно, как и в Америке, пытался добиться ее постановки. Получив высокую оценку в Лондоне, где критика с нескрываемой предвзятостью относилась к американским драматическим сочинениям, пьеса была восторженно принята и на родине, и притом не только Йейльским наставником Хиллхауса, Джоном Трамбуллом, но и У.К.Брайантом, посвятившим ей рецензию в "Норт америкен ревью".

Возражая хулителям театра, его защитники, как правило, делали упор на благотворности его нравственного и духовного воздействия на общество. Потребность в такого рода оправданиях не отпала даже в середине XIX в. Этими соображениями руководствовался, в частности, Уитмен, обращаясь с советом к читателям своей газеты в 1847 г.: "Все — люди всякого возраста и всякого состояния — могут с пользой для себя посетить хорошо организованное драматическое заведение и выйти оттуда лучше, чем они были, когда пришли" (2; р. 35).

Помимо откровенной враждебности по отношению к театру, существенно тормозившей становление американской драматургии, были и другие обстоятельства, влияние которых сказывалось столь же негативным образом. В среде наиболее состоятельных и образованных классов, в чьем покровительстве были кровно заинтересованы и драматургия, и театр, господствовали в это время англофильские настроения. Дары юной отечественной музыки встречали с их стороны откровенное пренебрежение. Если учесть, что труппы, работавшие на американской сцене, были, особенно в начале века, по преимуществу английскими, не трудно понять, что этим в значительной степени определялась их эстетическая направленность, выражавшаяся в отборе репертуара, ориентации на вкусы традиционно знакомой публики, опоре на привычный культурный контекст.

Когда Алексис де Токвиль, побывав в Соединенных Штатах, выпустил свой знаменитый труд "Демократия в Америке", он с убийственной прямоотой и точностью констатировал в нем угрожающее положение американской литературы в собственном отечестве: "Сами граждане Соединенных Штатов, кажется, настолько уверены, что книги публикуются не для них, что прежде, чем оценить достоинства одного из своих авторов, они обычно дожидаются, пока их первыми не отведают англичане". Да и писатели,



ТЕАТР "НИБЛОУ-ГАРДЕН"
Нью-Йорк.

по его мнению, проявляют себя в своих сочинениях скорее как англичане, нежели американцы. "Из того небольшого числа людей, что заняты в Соединенных Штатах сочинением литературных произведений, большинство — англичане по содержанию, а более всего по форме. Они переносят в демократическую среду литературные идеи и нравы, распространенные сейчас в аристократической нации, которую они поставили себе за образец"⁵.

С наблюдениями Токвиля согласуются соображения, высказанные Дж.Ф.Купером, который писал по поводу книгоиздания в Америке: "Издатель по эту сторону Атлантики обладает тем преимуществом, что видит рецензии на книгу, которую он собирается издать, и, что еще важнее, знает ... решение английских критиков до того, как сделает свой выбор. В девяти случаях из десяти популярность, а это все, чего он ищет, — достаточный показатель общего достоинства"⁶.

Хотя и Купер, и Токвиль ведут речь о литературе в целом, все ими сказанное можно с полным правом отнести к драматургии, если даже не в еще большей степени. С предельной откровенностью сказал об этом критик в одном из номеров "Нэшнел реджистер" за 1817 г., отметивший, что "драматические представления" среди прочего импортируются "из Лондона, как мы доставляем из Бирмингема, Шеффилда и Манчестера наши скобяные изделия и платье" (4; р. 228). Многих оскорбило высокомерие, с каким один из основателей "Эдинбургского обозрения", Сидни Смит, поднявшийся впоследствии до поста каноника собора св. Павла в Лондоне, вопрошал: "В четырех частях света кто читает американские книги? Или ходит на американские пьесы?" Его слова потому так и задели за живое, что ударили по больному месту. Как ни горько это было сознавать, попасть на американскую пьесу даже в Соединенных Штатах было и в самом деле отнюдь не легким делом. "Существующие предрассудки по отношению к американской прозе и поэзии, — пишет в своем исследовании "Зарождение развлечения", посвященном раннему этапу в развитии американской драмы, Уолтер Дж.Мезерв, — возрастали и усиливались вдвойне применительно к драме, в то время как господство англичан в актерском исполнении и организации театрального дела в Америке служило лишь подтверждением того наблюдения, что американская сцена, особенно в крупнейших городах, сохранялась за чужеземными пьесами и чужеземными актерами" (4; р. 221).

Отчасти это связано с политической ситуацией, сложившейся в начале века в результате победы Джефферсона на президентских выборах. Парадоксальным образом в образованных кругах американского общества она была расценена как предвестие торжества зла. Напуганные радикализмом новоизбранного главы

нации, они отшатнулись от джефферсоновского демократизма, все явственнее склоняясь к консерватизму. Господствующее в этих слоях настроения выразил Фишер Эймс в сочинении, так и озаглавленном "Опасности американской свободы" (1805), где он без обиняков заявил, что "демократия не может удержаться"⁷.

Поскольку Америка, или Колумбия, как ее часто именовали в первые десятилетия XIX в., отождествлялась с демократией, проекция политических пристрастий в область культуры приводит к тому, что в этот период входят в моду антиамериканские настроения. Эти веяния лишь еще более подогревали англофильские пристрастия антрепренеров, либо возглавлявших английские труппы, либо приглашавших их на гастроли. Озабоченные прежде всего сборами, обеспечивающими успех антрепризы, они старательно угождали вкусам публики, устремлявшей благосклонные взоры за океан.

В Купере говорило, безусловно, не одно только задетое самолюбие, когда он писал, что театр в Соединенных Штатах — он имел в виду и исполнителей, и пьесы — "по своему духу английский" (6; р. 110). Речь, разумеется, не идет о Шекспире, чьи пьесы держали первенство по числу постановок в Америке, или о Шеридане, Голдсмите и других английских классиках, а о творениях английских сочинителей начала XIX в., к которым следует добавить также французских, немецких и других популярных европейских авторов, чьи имена давно забыты у них на родине. Их более чем скромные по своим достоинствам поделки вытесняли с американских подмостков американскую пьесу, не только закрывая доступ на сцену американским драматургам, но и образуя непреодолимую преграду на пути формирования национальной драматургической традиции.

Такое положение не могло сохраняться бесконечно. С течением времени в американской печати стали отчетливо различимы голоса, объявлявшие нетерпимой зависимость американской литературы от диктата заокеанских вкусов, предсказывавшие расцвет американского гения, требовавшие поддержки отечественных талантов. В речи, произнесенной на церемонии окончания колледжа, юный Лонгфелло с молодым задором восклицал: "... пальмовые ветви будут завоеваны нашими отечественными писателями, теми, кто вскормлен и взращен вместе с нами в гражданской и религиозной свободе нашей родины"⁸.

Коснулись эти веяния и драматургии. В рецензии на комедию Анны Кору Моуатт Эдгар По, высоко оценивший ее пьесу, настаивал на необходимости самостоятельного развития драмы: "Мы должны отбросить все образцы. Надо оставить елизаветинский театр. Нам необходима наша собственная мысль — принципы драматического действия, почерпнутые не из "старых драма-

тургов", а из источника Природы, которая никогда не может постареть"⁹.

За три десятилетия до Эдгара По анонимный критик сетовал в "Нэшнел реджистер" (27 июля 1816 г.) по поводу того, что "об американской драме так мало заботятся". По его убеждению, благодаря "свободе наших политических институтов, разнообразию и различию характеров", а также "неограниченной свободе слова, которая способствует развитию всех особенностей и странностей нашей природы", Соединенные Штаты, как никакая другая страна, дают простор для развития драматического таланта. "Однако, — продолжает он, — предрассудки, которые возделают всего европейского, будут склонны тормозить усилия американского гения; и в то время, как это проливает свет на патриотизм наших граждан, это в немалой степени способствует приостановке роста нашей литературы". Чтобы покончить с трудностями, "тормозящими прогресс американской драмы", считает критик, "должна быть уничтожена эта рабская зависимость от иноземных литературных поступлений, и сцена, ныне закрытая, должна быть совершенно доступна для драматических творений американской музыки" (4; p. 226).

Поборнику отечественного гения вторил автор (тоже анонимный) развернутого эссе "Американская драма", опубликованного в июньском номере 1827 г. "Америкен куотерли ревью". "Первое необходимое условие создания Национальной Драмы — национальное поощрение. Мы не имеем в виду субсидий или вознаграждений — но щедрые похвалы и награды одержавшим успех и щедрую снисходительность к провалам. Второе — немного больше вкуса или щедрости в антрепренерах наших театров; и третье — наличие квалифицированных исполнителей, собранных в достаточно-сильные труппы, чтобы поддержать новую пьесу, и таланта для воплощения оригинального характера, достаточного для того, чтобы не прибегать к заезженным образцам, которые передавались из поколения в поколение и, подобно всем копиям, теряли что-то из оригинала в руках каждого последующего имитатора" (4; p. 292).

Много ранее, еще в первом десятилетии XIX в. о необходимости покровительства отечественной драме писал Джеймс Нельсон Баркер, ставший одной из примечательных фигур в американской драматургии первой половины прошлого столетия. Мрачно расценивая сложившуюся ситуацию, он возлагал большую ответственность на критику, отнюдь не благоволившую к местным талантам. "Драматический гений, как и гений всякого иного рода, — по убеждению Баркера, — определенно присущ нашей почве и нуждается здесь лишь в благотворном и добром дуновении благорасположения, которое укрепило бы его нежный

склад, повелев ему скорее подняться из колыбели и достичь цветущей зрелости. Но, увы! слабые создания, бедняжки! в какой атмосфере определено вам судьбой сделать свой первый вдох! Едва вздесущая пресса прекратила стонать по поводу вашего появления, как вы уже задыхаетесь в затхлой атмосфере полной апатии или сменены ураганом безжалостного неразборчивого осуждения". В подтверждение своей мысли о необходимости поддержки отечественных дарований Баркер ссылается на пример других стран, где во все времена "даже самый крепкий отпрыск гения испытывал необходимость в помощи и получал ее из благосклонных рук покровителя, поддерживавшего и направлявшего его первые неверные шаги; ничего, поэтому, удивительного, что здесь, где все искусства пребывают лишь во младенчестве, потути юной драматической поэзии, не пользующейся ни помощью, ни поддержкой, должны потерпеть неудачу, и ее неразумные усилия должны навсегда прекратиться с этой неудачей; что удрученная полнейшим невниманием или обрутанная с незаслуженной суровостью, обескураженная насмешками, уморенная завистью и прибитая к земле злобою, несчастная сирота, робкая и павшая духом, должна вскоре окончить свое недужное существование"¹⁰.

Призывы и пророчества подобного рода, которым, начиная со второго десятилетия XIX в., не было числа, не возымели, однако, на развитие американской драматургии заметного действия и не только в силу того, что она так и не дождалась столь необходимого ей покровительства. Гипотетически существовала возможность рождения американской драмы как эстетического феномена именно в этот период. Она связана с творчеством великих писателей-романтиков, вступивших на литературную стезю в 20–30-е годы XIX в. Но как раз те, кто мог осуществить эту возможность, находились во власти предубеждений, считая драму низшим родом литературы. Подобное отношение к театру не имеет аналогов в литературе европейского романтизма. В Англии, где роль драмы в системе национального искусства традиционно необычайно велика, Байрон и Шелли пытались облечь в драматическую форму свои поэтические творения. Во Франции именно драма, благодаря творчеству Гюго прежде всего, стала глашатаем романтизма и сыграла решающую роль в его утверждении как ведущего метода. Что касается Германии, романтическая драма, приняв эстафету от периода "бури и натиска", дала миру произведения, которые, как убедительно показали современные исследования, прежде всего А.В.Карельского, принадлежат к числу вершинных достижений немецкой литературной традиции в рамках этого художественного метода.

Скепсис американских романтиков в отношении драмы есть, стало быть, аномалия. Тем не менее, именно она определила

судьбу американской драматургии в этот исторический момент. Чтобы наглядно представить, какие формы принимало это печальное заблуждение, достаточно обратиться к суждениям литераторов о Шекспире, перед гением которого они все без исключения преклонялись. Так, юный Эмерсон писал в своем дневнике в 1821 г., что хотя Шекспир “изваял” своим творчеством “исполина”, “его дьявольские черты отравляют наше восхищение гением, его сотворившим”¹¹. Зная культурную среду, в которой проходило духовное формирование Эмерсона, мы не очень ошибемся, предположив, что на его отношении к Шекспиру ощутимо сказалось неприятие театра, в котором пуританину неизменно мерещились “дьявольские черты”.

Столь многим обязанный Шекспиру Мелвилл считал, что “великий гений” профанировал свой дар, отдав предпочтение драматической форме. Он был убежден, что “обстоятельства принудили” Шекспира “искать шумной популярности, которую создают их авторам грубоватый фарс или трагедия с кровопролитием ...”¹². Высочайшая поэзия оказалась, по мысли романтиков, погребенной под уродливыми покровами дешевых ухищрений, призванных льстить вкусам неразборчивой толпы, и, чтобы она могла воссиять во всей своей красе и совершенстве, необходимо прежде всего очистить ее от театральной “скверны”.

Что до Эдгара По, его характеристика драмы была просто убийственной. Трудно не согласиться, особенно полтора столетия спустя, с его злыми насмешками над шаблонными приемами, культивировавшимися в то время поставщиками массовой продукции как в драме, так и на сценических подмостках (“драматург упорно заставляет героя произносить на сцене монолог, какого не произносит ни одно человеческое существо в обычной жизни, — извергать в публику трансцендентализм и декламацию, какой не слыхал ни от кого, кроме кандидата в Конгресс от партии Пианкитанк, оглушая зал и подвергая опасности жизнь музыкантов в оркестре, хотя считается, что наперсник, обнимающий его за плечи в это самое время, не слышит ни слова”). Издержки изжившего себя стиля схвачены Эдгаром По убийственно точно и обоснованно, подвергнуты осмеянию, необходимому для очищения этой сферы искусства от косности и рутины. Однако невозможно признать справедливыми его выпады против драмы вообще, в которой, по его убеждению, по сравнению с другими искусствами “меньше оригинальности, меньше независимости, меньше мысли, меньше доверия к общим принципам, меньше стараний идти в ногу со временем, больше косности, больше консерватизма, больше окостеневших условностей. Этот дух подражания, развившийся из следования старым и *потому* неуклюжим образцам, не то чтобы вызвал “упадок” драмы, но разрушил ее, не давая ей воспа-

рить. В то время как все другие искусства поспевают за мыслью и прогрессом нашего века, она одна стоит на месте ...". После перечисления всех этих грехов, присущих якобы одной драме, в которой он не находит ни единого достоинства, предложенный По вывод кажется неизбежным: "Драма нынче не пользуется поддержкой по той простой причине, что не заслуживает ее", — но неизбежным в пределах его заметки, а не в живой действительности развивающейся литературы (12; с. 166, 165–166). Категоричность его неприятия драмы понятна лишь в свете того бесповоротного разделения драмы и художественного совершенства, которое существовало в сознании американских романтиков.

Этим, надо полагать, а не только естественной склонностью к той или иной области литературного творчества, объясняется, по-видимому, тот факт, что ни один из ведущих американских романтиков ни разу не попытался ступить на стезю драматического писателя. Исключение составляют лишь Лонгфелло, чьи драматургические опыты оказались полной неудачей, и Вашингтон Ирвинг, прикоснувшийся к драме и в качестве театрального критика, и в качестве автора. Показательно, что Ирвинг при этом строжайшим образом запретил даже упоминать свое имя в какой бы то ни было связи с участием в написании пьес, созданных в соавторстве с Джоном Хауардом Пейном, отчего теперь совершенно невозможно установить долю и характер его вклада. Кроме всего прочего, из этого можно заключить, что само сочинение пьес считалось не таким занятием, которым следует гордиться. С обезоруживающей простотой сказал об этом один из тех, кому удалось добиться известных успехов на драматургическом поприще. Отвечая журналисту, попросившему у него экземпляр его пьес, Д.П.Браун утверждал, что его пьесы "были скорее написаны в качестве отдохновения от забот и трудов изнурительной профессии, нежели с видами на их представление на сцене. И если я могу говорить откровенно, я должен сказать, что они снискали более славы благодаря своему автору, нежели автору когда-либо удастся снискать (...) благодаря им. ... Хотя я получил большое удовольствие, сочиняя такие вещи, меня несколько не интересует их судьба. Я адвокат, а не драматург"¹³.

Ввиду добровольного самоустранения литературных светил романтизма сочинительство пьес оказалось в руках людей если не абсолютно случайных и бесталанных, все же лишенных той мощи дарования, той дерзновенности видения, которые единственно способны преобразовать ремесло в искусство. Немногим из них удавалось хотя бы на время выдержать в борьбе с актерами и продюсерами, которые "в равной мере смотрели на драматурга и на пьесу как препятствие, которое им необходимо преодолеть, чтобы добиться успеха в качестве актеров и продюсеров"¹⁴. Пути театра

и драмы в Америке, едва начавшись, расходились все дальше и дальше. Первый все больше утверждал себя как развлечение, рассчитывая прежде всего на такие приманки для привлечения зрителей, как зрелищность, сенсационность, громкие имена и т.п., за что вскоре и поплатился развалом традиционных трупп с относительно постоянным составом и довольно обширным репертуаром, вытесненных сформировавшейся в этот период системой "звезд". Вторая же оказалась вынужденной на целое столетие подчиниться диктату отторгнутого от литературы театра, пожертвовав искусством ради коммерческого успеха, и на целое столетие погрузиться в небытие. Условием пробуждения драмы от тяжелого летаргического сна стало ее самоосуществление как художественного феномена. В силу названных выше причин решение этой задачи в рассматриваемый период оказалось американской драматургии не под силу.

Тем не менее, это не значит, что ничто из созданного в ту пору вовсе не представляет интереса. Как ни скромны были попытки вырваться за строго означенные пределы, редко кончавшиеся успехом, само стремление так или иначе изменить положение драмы заслуживает внимания.

Среди тех, чья деятельность на драматургическом поприще падает на первую четверть XIX в., следует в первую очередь упомянуть Джеймса Нельсона Баркера (James Nelson Barker, 1784—1858). Он происходил из влиятельной семьи, принимающей самое активное участие в политической жизни. Отец его, человек язвительно остроумный и горячий патриот, служил в армии во время революции, впоследствии прославился как оратор и занимал пост мэра Филадельфии. Унаследовав политические пристрастия отца, Баркер с началом войны 1812 г. с Англией вступил в армию, где отличился в ходе военных действий, затем занялся политической деятельностью и при поддержке демократической партии был избран мэром Филадельфии, активно участвовал в президентской кампании Эндрю Джексона, после чего занимал с конца 20-х годов ряд ответственных постов, в том числе в казначействе США.

Получив хорошее образование, Баркер, как приличествует юному джентльмену, отдаст дань увлечению литературой, сочиняет стихи, речи, пьесы. Его первым опытом в драматическом роде оказалась оставшаяся незаконченной одноактная пьеса "Испанский корсар" (1804), сюжет которой был навеян Сервантесом. За ней последовала маска "Америка" (1805). Не удостоившаяся ни постановки, ни публикации, она представляла собой, по характеристике автора, "поэтический диалог", который должны были произносить "Гений Америки, Наука, Свобода и сопровождающие их духи, наподобие маски в "Буре" (4; р. 177). Как призна-

вался Баркер, она предназначалась в качестве завершения к "драме, которую (он) задумал о приключениях Смита в Виргинии, в стародавние времена" (10; p. 567). За "Америкой" последовала трагедия "Аттила", сюжет которой он почерпнул у Гиббона, оставшаяся незаконченной, поскольку Баркеру стало известно, что эту тему разрабатывает другой автор, Дж.О.Стоун.

Свою следующую пьесу "Слезы и улыбки" (*Tears and Smiles*, 1807) он написал по предложению филладельфийского антрепренера и, учтя пожелания, высказанные известным актером Джозефом Джефферсоном, включил в нее образ янки. Литературной предшественницей пьесы Баркера была комедия Ройяла Тайлера "Контраст". Пьеса интересна главным образом не запутанным сюжетом, развязывание узлов которого происходит с помощью своевременного узнавания (распространенный прием в драматургии и литературе того времени, в использовании которого Баркер не проявляет особого искусства), а попыткой обрисовки нравов общества и представленных в нем типов, наделенных характерной речевой манерой, от честных и открытых американцев до любящего пустить пыль в глаза пройдохи, занятого поисками богатой невесты; от щедрого на острое словцо, сыплющего деревенской мудростью его слуги-янки до блистающего глупостью модника с его преклонением перед всем европейским и незадачливого француза, который не чувствует нелепости своих представлений и козизма своего поведения в американском окружении.

Первоначально Баркер намеревался дать пьесе заглавие "Назови это сам", однако, узнав, что пьеса с таким названием уже идет в Англии, придумал новое — "Слезы и улыбки" — и тогда узнал, что и оно использовано кем-то из современников-англичан для комедии с почти таким же набором персонажей. Впоследствии Баркер жаловался Данлэпу на преследовавшие его злосчастные совпадения. Об "Аттиле" уже говорилось. Сходная участь постигла его замысел "Дамон и Пифий", когда облюбованный им сюжет не замедлил объявиться на лондонской сцене. То же случилось и с другими героями, о которых он вознамерился написать, вплоть до Эпаминонда, "характера столь философического склада, что даже французы не сочли его пригодным для сцены" (10; p. 568).

Хотя эти совпадения, вероятно, неблагоприятным образом сказались на драматургической деятельности Баркера, есть, без сомнения, в этих обстоятельствах и комическая сторона: они отражают типичные методы работы в ту эпоху драматурга средней руки, не столько устремленного к постижению в драматической форме тайн бытия или выражению собственных представлений о мире, сколько озабоченного тем, как бы, опередив соперников, подыскать подходящую фигуру прославленного героя, лучше всего в какой-нибудь забытой пьесе, чтобы, перелицевав ее на

новый лад, иметь возможность быстро предложить ее театру. По той же причине столь часты в этот период обработки пьес, как старых, так и современных авторов, а также инсценировки романов, особенно популярных.

Следующая пьеса Баркера, которой он придал политическую актуальность и дал недвусмысленное название — “Эмбарго, или Что нового?”, отражает его проджефферсоновские настроения. Рукопись не сохранилась, так что о пьесе известно лишь, что это была комедия, выступавшая в защиту политических акций Джефферсона. Это было небезопасным делом, поскольку они не встречали поддержки у той партии, к которой принадлежал Баркер.

От перипетий политической борьбы он в своей следующей пьесе перешел к событиям американской истории, осуществив давний замысел написать о Джоне Смите, хотя, возможно, и не в том виде, в каком тот возник первоначально. Его “Индийской принцессе, или *La Belle Sauvage*”* (*The Indian Princess, or La Belle Sauvage*, 1808) суждено было стать первой из числа “индейских пьес”, пользовавшихся большой популярностью у американского зрителя вплоть до конца XIX в., но особенно в первой его половине.

Создавая “Индийскую принцессу” (ирония “совпадений” преследовала Баркера и в этом случае — через несколько лет на лондонской сцене появилась одноименная пьеса, которую в целях рекламы на этот раз приписывали Баркеру, от чего он решительно отрекся), он хорошо проштудировал “Общую историю Виргинии” Джона Смита. Тем не менее, он не считал себя связанным историческими обстоятельствами и, выделив в качестве основы пьесы эпизод с Покахонтас, обошелся с ним достаточно свободно. Разрабатывая сюжет, Баркер сделал его созвучным современным настроениям, вложив в уста героев пылкие речи о свободе, открытой перед теми, кто дерзнул, пренебрегая тяготами, отправиться в Новый Свет. Так, уже в первом монологе бравого капитана Смита появляется красноречивое противопоставление его сподвижников людям, которые “гниют в затхлой Европе”. Далее он призывает всех быть начеку: “Не позволяйте руке мятежной // Наш твердый договор ослабить. Союз — // Вот наша сила. Запомните навек”, — и его слова не могли отрадным эхом не отозваться в американских сердцах. Появление белых производит разное впечатление на коренных жителей Америки: одни, как брат Покахонтас, принц Нантакуас, видят в них богов, другие, как претендент на руку и сердце принцессы, наследник главы враждебного Повхатану племени, Майами, — грабителей, кото-

* Прекрасная дикарка (франц.)

рые явились из своих “пустынных охотничьих угодий по ту сторону света”, “на чудовищных каноэ, через большую воду”, чтобы погубить индейцев и лишить их наследственного достояния. Одни призывают к дружбе с пришельцами, другие — к мщению и смерти. Несмотря на заступничество Покахонтас и Нантакуаса, Повхатан под влиянием главного жреца и Майами принимает решение казнить Смита, который не дрогнув встречает эту весть:

Не думай, что боюсь я умереть.
Ведите к плахе. Дух не дрогнет мой.
На дыбу! Белый воин, вы увидите,
Презрит жестокость страшных пыток, как
Краснокожий, когда поет он песню смерти.

(перев. М.М.Кореневой)

Когда топор уже занесен над головой Смита, его спасает Покахонтас, чей образ обрисован с трогательной простотой и нежностью. Сцены с ее возлюбленным Рольфом исполнены невинности и искренности. Но она наделена также и твердостью и, испытав подлинное чувство, решительно отказывается стать женой Майами. Любовная драма становится основной пружиной действия, поскольку Майами отнюдь не склонен отказаться от возлюбленной и в союзе с главным жрецом убеждает Повхатана заманить белых на пир, а потом расправиться с ними. Но в последний миг ненароком подслушавшая их коварный план Покахонтас появляется на пиру — индейцы уже окружили белых гостей и занесли над ними оружие, готовясь пустить его в ход, — и предупреждает жестокую расправу. Нетрудно заметить, что индейцы рассматриваются исключительно с позиций белых поселенцев: те, кто, подобно Майами, отстаивает свою свободу и владения от их посягательств, неизменно предстают как коварные, жестокие и злые, те же, кто благорасположен к пришельцам, как Покахонтас и Нантакуас, — благородны и исполнены высоких устремлений. Пьеса завершается соединением сердец и рук возлюбленных (по давней традиции линия героев имеет параллелью комическую любовную интригу слуг, а также приближенных Смита), монологом Смита, предсказывающего грядущий расцвет Америки, которая оставит позади старую Европу, и куплетами, прославляющими Свободу, Доблесть и Любовь.

Этот взгляд на события прошлого из демократического далека наверняка находил живой отклик в сердцах зрителей. Пьеса пользовалась большой популярностью у современников и прошла едва ли не во всех крупнейших театрах страны. Тогдашние критики отзывались на “Индийскую принцессу” весьма благосклонно. Один из них считал, что она “хорошо сработана, исполнена нежности и превосходит по композиции многих современных евро-

пейцев, стряпающих пьесы”, хотя и отмечал в числе недостатков “нелепости мелодрамы”. Другой, соглашаясь с ним в оценке драматической композиции, не без основания называл ее “одной из самых строгих и изящных пьес, когда-либо написанных в Соединенных Штатах” (4; р. 181).

Два следующих произведения Баркера вновь были переделками. Одно, “Путешественники, или Очарование музыки”, перекраивало на американский лад пьесу Эндрю Черри. По распространенному обычаю той поры, автор скрыл свое имя, подписавшись “житель Филадельфии”. Наиболее примечательной чертой пьесы было, по-видимому то, что действие перемещалось в разные страны, включая Китай, Турцию и Италию, завершаясь на палубе американского фрегата, что позволяло прибегать к всевозможным сценическим эффектам, до которых была весьма охоча тогдашняя американская публика. Вторая пьеса представляла более серьезное направление в творчестве Баркера — он сделал инсценировку поэмы В.Скотта “Мармион” (1812), используя при ее написании также и хронику Холиншеда. Успеху пьесы содействовала напряженность отношений между Соединенными Штатами и Англией, приведшая в 1812 г. к войне. В этой обстановке “Мармион” звучал более чем злободневно. Чтобы обеспечить успех своего детища, автор прибегнул также к маленькой хитрости и, сыграв на неприязни американцев к отечественным пьесам, укрылся за псевдонимом “Томас Мортон, Эскв.”. Невозможно сказать, было ли случайным совпадением или результатом сознательного выбора то, что он избрал в качестве псевдонима имя не только популярного английского драматурга, но и человека, изгнанного и депортированного в Англию ревностными пуританами, любившего застолье, веселую беседу и представления с декламацией, песнями и танцами у майского дерева. Так или иначе, “Мармион” на долгие годы удержался в репертуаре различных театров, несмотря на существование других сценических версий поэмы. Баркер дважды издавал пьесу, в 1816 и 1826 г., сопроводив ее предисловием, в котором указывал на несомненную близость между отношением Англии к Шотландии в XVI в. и ее современной политикой в отношении молодой заокеанской республики. Важной темой, отчетливо прозвучавшей в предисловии, был, как пишет У.Мезерв, “страстный призыв к духовной независимости Америки”, — Баркер побуждал соотечественников “обрести и поддерживать твердое, сдержанное и последовательное сознание ценности и достоинства нашей родины” (4; р. 182).

Созданию последней пьесы Баркера, “Суеверие”, предшествовали еще два довольно различных по характеру драматических сочинения. Основанная на реальных событиях мелодрама “Спасение канонира, или Три года в проливе Нутка” (1817) рассказыва-

ла историю пленения индейцами тихоокеанского племени некоего Джона Джуитта и его товарища, единственных, кто остался в живых из команды корабля — остальные были убиты в схватке, — их спасения индейцами другого племени и окончательного избавления прибывшим американским бригом. В программе спектакля по этой несохранившейся пьесе указывалось на исполнение индейских танцев и ритуалов, несомненно придававших постановке красочность и притягательность в глазах зрителя, равно как и то, что герой необыкновенных приключений сам исполнял на сцене собственную роль.

В том же году Баркер написал комедию “Как испытать возлюбленного”, изготовленную по распространенному рецепту: основную идею он почерпнул из романа Пиго-Лебрюна “Испанское безумие”, весьма вольно воспользовавшись его материалом. По собственному признанию Баркера, эта комедия, увидевшая свет рампы лишь в 1836 г., доставляла ему удовлетворение более всех других его драматических сочинений.

Однако современные исследователи единодушно отдают пальму первенства “Суеверию”. Баркер охарактеризовал пьесу “Суеверие, или Отец-фанатик” (*Superstition, or The Fanatic Father*, пост. 1824, опубл. 1836) как “домашнюю трагедию”. Обратившись к событиям национальной истории, он выступил в литературном плане первооткрывателем, опередив Купера и Готорна в разработке исторической темы. В прошлом родной страны он выделяет “темный период”, когда дух нетерпимости, владевший пуританами Новой Англии, выливался в гонения и расправы, жертвами которых становились люди, не разделявшие их учения или даже просто неординарностью своего поведения навлекавшие на себя подозрения в тайных сношениях с дьяволом. Этим губительным духом одержим центральный персонаж пьесы, священник Рейвенсуорт. Суровый хранитель пуританских заветов, он видит жизненное предназначение в том, чтобы разоблачать “тьмы силы (что) орудуют среди нас”. Однако он не замечает, какие разрушительные перемены производит фанатизм в его собственной душе, не отдает себе отчета, что в покровы праведного гнева все более облекается его личная неприязнь, а оскорбленное религиозное чувство становится средством сведения личных счетов с людьми, которые ни делом, ни помыслом не причинили ему никакого зла. Особую, ни с чем не сообразную ненависть вызывает у Рейвенсуорта Изабелла, в которой он видит источник всех бед, постигших поселение колонистов: утраты религиозного рвения, духовной деградации, распространения гордыни и стремления к роскоши. Не слушая резонов и увещаний друга, пытающегося доводами разума развеять его подозрения, он дает толчок слухам о том, что Изабелла занимается чародейством и водится с нечистой силой.

Но и этого ему кажется мало. Даже в ее сыне, Чарльзе, пылком и чистом юноше, он не находит ни единого “проблеска добродетели”, способного искупить безмерную “черноту его грехов”.

Баркеру удается довольно искусно свести воедино несколько линий действия. Прибывший в поселение с неким поручением от короля сэр Реджинальд не спешит обнародовать его тайный смысл, а его племянник, вертопрах Джордж, решает скрасить свое пребывание в “пустыне”, приволокнувшись (по лондонской привычке) за дочерью Рейвенсуорта, Мэри, и неожиданно обнаружив соперника в своем дяде. От не в меру пылких объятий Джорджа Мэри спасает Чарльз, возвращавшийся после блужданий в лесу, где он встретил незнакомца, с которым его вскоре соединила взаимная симпатия. Он не догадывается — и так и уйдет из жизни, не узнав, что перед ним его дед, один из тех, кто во время Английской революции подписал смертный приговор королю, царубийца, обреченный своим деянием на вечное одиночество. Во время дуэли Чарльз ранит обидчика Мэри, а немного погодя Рейвенсуорт обвиняет его в покушении на честь дочери и убийстве, потрясая брошенной на месте дуэли шпагой и окровавленным платком. Над поселением между тем нависает угроза нападения индейцев, и только неожиданное появление таинственного незнакомца, ставшего во главе охваченных замешательством и страхом поселян, предотвращает неминуемую трагедию (сюжет “Седого заступника” Готорна). Несмотря на отвагу, проявленную Чарльзом в столкновении с индейцами, Рейвенсуорт добивается вызова Изабеллы и Чарльза в суд, где ему выносят смертный приговор. Появление Незнакомца и сэра Реджинальда, проясняющих, наконец, окружающую Изабеллу тайну, не может уже предотвратить трагедии. Изабелла, дочь Незнакомца и тайная супруга возвращенного на престол короля, пославшего гонцов за своей женой и сыном, умирает на руках отца при виде тела казненного сына. Над ним расстается с жизнью и верная Мэри — смерть, которую сеял Рейвенсуорт, потребовала жертвы и от него самого. Финал трагедии, в котором одна смерть следует за другой, несколько перегружен, напоминая нагромождением ужасов постелизаветинскую драму. Баркер и сам чувствовал это и в заметке, предваряющей текст пьесы, специально оговаривал это обстоятельство: “Если кто-то будет возражать против катастрофы как чего-то невероятного, лучшим ответом является то, что такое событие запечатлено в подлинной истории этого темного периода”¹⁵.

Образ фанатически одержимого священника, человека сильных страстей и непреклонной воли — не только несомненная удача Баркера, но и заметное достижение американской драматургии того периода. Мрачная сила Рейвенсуорта, обуревающие его страсти становятся внутренней пружиной действия, приобре-

тающего фаталистическую окраску, и влекут его к кровавой развязке. Достаточно выдержан и стиль трагедии, в которой автор удачно находит место юмору и игривости — они служат контрастом общей удручающе печальной тональности, разряжая чрезмерное напряжение эмоций.

“Сеуверием” Баркер простился с драматургией. В последующие тридцать с лишним лет жизни, отмеченные для него большой политической и государственной активностью, он отдавал дань лишь поэзии. Но след в литературе он оставил именно своими драматическими произведениями. Трудно предположить, чтобы даже лучшее из них, “Сеуверие”, могло когда-нибудь широко войти в репертуар, но отдельные постановки этой пьесы, вплоть до середины 20-х годов нашего века, т.е. столетие спустя после написания, показали ее способность выдержать критический взгляд требовательного современного зрителя.

Как драматург Баркер сознательно поставил в своем творчестве во главу угла интересы американской литературы как литературы национальной. Мысль о связи драмы с национальной жизнью стала по существу главной темой и его статей как театрального критика. Патриотический настрой, которым проникнуты его пьесы, был не доктринерского типа и не предполагал унылых нациданий, допуская игру воображения. Сам он, думается, трезво оценивал как свои возможности, так и достижения, в чем можно убедиться, прочитав его предисловие к “Индийской принцессе”. Призывая критиков благосклонно отнестись к его детищу, Баркер пишет, что ему не нужны “ни колыбельная похвал, ни покровительственное сюсюканье, ни деревянная лошадка чести. Это не-привередливый, доморощенный и, смею добавить, независимый сорванец, который рад какому-нибудь драже и своим маленьким сердечком презирает золоченый пряник. Но не давай ему, о, добрый критик, березовой каши за то, что его младенчески неопытный язык способен лишь лепетать, но не заговорить языком Шекспира, и не приходи в сильную ярость от того, что он вынужден ползать, прежде чем сможет ходить” (10; p. 576). Эту характеристику можно по справедливости отнести и ко всей американской драме того времени.

Подобно Баркеру, многие из его соотечественников, обращавшихся к драме, соединяли это занятие с другими видами деятельности. Джордж Вашингтон Парк Кастис (George Washington Parke Custis, 1781—1857) писал прозу, стихи, пьесы, но публиковался мало. Главным делом его жизни было ведение хозяйства в собственном большом поместье с почти тремя сотнями рабов, хотя он и называл рабство “страшным проклятием” (4; p. 250). Как и Баркер, Кастис добровольцем вступил в армию во время войны с Англией 1812 г. Писать пьесы Кастис начал лишь на склоне лет.

Первая из них, “Индейское пророчество”, была закончена в 1827 г. Трудно сказать, что именно побудило его отдать предпочтение драматической форме, однако, с большой долей вероятности можно предположить, чем был подсказан выбор сюжета. В пьесе представлен эпизод из раннего периода жизни Вашингтона, автор же приходился сыном пасынку Вашингтона. Отец его рано умер, и Кастис воспитывался в доме первого президента США, где должен был слышать немало историй из его жизни. Вместе с его воспоминаниями о Вашингтоне, которые он начал публиковать в газетах в 1826 г., они составили книгу, выпущенную посмертно дочерью Кастиса.

Центральное место в “Индейском пророчестве” отведено посещению в 1770 г., за пять лет до начала революции, Вашингтона, тогда полковника английской армии, вождем одного из индейских племен Виргинии, который сообщил ему, что за несколько лет до того он возглавлял отряды индейцев в военных действиях против англичан, и, хотя лучшие индейские воины нацеливали свое оружие именно на Вашингтона, находившегося в гуще сражения, все их усилия оказались напрасны: им не удалось даже ранить его коня, а сам он, словно оберегаемый высшей силой, вышел из сражения целым и невредимым. Индейский вождь предсказывал Вашингтону, что он не падет на поле брани и станет большим вождем, основателем могучей империи. Независимо от того, насколько достоверны были изложенные в пьесе факты, она была обращена к патриотическим чувствам американцев, и ее премьера была приурочена к Дню Независимости.

Активность Кастиса на поприще драмы продолжалась менее десятилетия, закончившись, вероятно, в середине 30-х годов XIX в. Среди его пьес — “Железная дорога” (1830), где в финале на сцене появлялся дышащий паром паровоз, отъезжавший под звуки собственного гудка, “Норт-Поинт, или Защищенная Балтимора” (1833) и “Восьмое января” (1834). Все они включали зрелищно эффектные моменты. Еще две пьесы Кастис написал на индейскую тему: “Покахонтас, или Виргинские поселенцы” (1830) и “Вождь поуни”. О последней ничего определенного неизвестно, кроме названия, а первая возвращает к уже известному сюжету, почерпнутому у Джона Смита. В его обработке у Кастиса появляются новые моменты. Композиционно его пьеса удачнее, чем баркеровская: он относит самый значительный эпизод — спасение Смита благодаря заступничеству Покахонтас — в последний акт, к моменту кульминации действия, тогда как Баркер, поместив его в середине пьесы, был вынужден фактически продублировать его в финале, иначе действие вообще не имело бы развития. Главное было, однако, в трансформации образа Покахонтас, отражающей движение времени. Кастиса, очевидно, уже не

устраивала трактовка, предложенная его предшественником. Если у Баркера, близкого к эпохе Просвещения и в какой-то мере разделявшего идею “благородного дикаря”, Покахонтас движима добрыми и *благородными побуждениями души, пребывающей в естественной чистоте “варварства”*, т.е. Природы, без малого четверть века спустя Кастис находит необходимым предложить иные мотивы. Чтобы обособовать поведение героини, он вводит отсутствующую у Смита дополнительную фигуру, чье появление имеет принципиальное значение. Это англичанин Барклай, якобы уцелевший от некоей предыдущей экспедиции, все остальные участники которой погибли от рук индейцев. Подчиняясь законам жизни, он женился на индейке и принял многие индейские обычаи, сохранив, однако, в душе веру предков и любовь к далекой родине. К своей вере он приобщил и Покахонтас, так что, образно говоря, она “приняла” Смита еще до его реального появления в Америке. Когда же над ним нависла угроза казни, она спасает его, движимая *христианским милосердием и любовью к ближнему*. Подобная акцентировка отвечала умонастроениям воспитанных в протестантской традиции американцев и, хотя, с одной стороны, несколько ослабляла провиденциальный смысл этого эпизода как встречи двух *разных* миров, с другой — способствовала легкости его восприятия. В любой нюансировке, именно драма первой половины XIX в. превратила этот сюжет в один из первых, наиболее устойчивых и значительных мифов массового американского сознания.

К середине столетия на этот сюжет было написано по крайней мере еще две пьесы, а в 1855 г. появился знаменитый бурлеск Джона Брума “По-ка-хон-тас, или Нежная дикарка”. Сам Джон Брум (John Brougham, 1810–1880) принадлежит к числу тех, чью национальную принадлежность определить практически невозможно — особенно частый случай с актерами и вообще людьми театра, ведущими кочевой образ жизни. Родившись в Ирландии, где он закончил Тринити-Колледж, Брум в 1830 г., прибыв для продолжения образования в Лондон, поступает вместо этого в актеры, играя в различных театрах, а в 1842 г. отправляется в Америку, где с перерывами (в частности, в годы Гражданской войны он вновь работал в Лондоне) выступает до конца жизни. Хотя его попытки завести собственную антрепризу неизменно кончались провалом и финансовым крахом, как комический актер он царил на американской сцене, особенно прославившись своими импровизациями. Брум был также необычайно плодовит как автор. Изпод его пера вышло свыше 120 пьес, среди которых были инсценировки современных романов: “Давид Копперфильд” и “Домби и сын” (одно из самых популярных его творений) Диккенса, “Джейн Эйр” Шарлотты Бронте, “Ярмарка тщеславия” Теккерея;

мелодрамы, от готических до сенсационных: “Ночь и утро” (1855), “Оружейник из Москвы” (1857), “Лотерея жизни” (1868); сатирические пьесы: “Романтика и реальность, или Юный виргинец” (1858) и масса других. Но особенно Брум прославился своими трагестиями и бурлесками: “*Columbus el Filibustro*” (“Колумб-флибуштер”), “Великое трагическое пробуждение” (1858), “Много шума о венецианском купце” (1869). К числу последних принадлежит и его “По-ка-хон-тас”.

Пьесы Брума отличались большой занимательностью, изобретательностью и разнообразием сюжетов и жанров, а подчас и смелыми драматургическими новациями. Так, в пьесе “Скандал в “Лицеуме” (1851) начальная сцена представляла собой репетицию, ход которой прерывался протестами некоего господина из публики — его роль исполнял сам Брум, — узнавшего в одной из исполнительниц свою жену и требовавшего, чтобы она прекратила это безобразие и возвращалась к своим прямым обязанностям. Это пример не только одного из многочисленных выступлений драматурга по “женскому вопросу”, широко дебатировавшемуся тогда в американской печати, но и драматургических прозрений, которые посещали порой этого многообразно одаренного человека. Выступления на злободневные темы в изобилии рассыпаны и по тексту “По-ка-хон-тас”, где они создают комический эффект, сохраняющий силу и полтора столетия спустя. Удачно обыгрывая анахронизмы, Брум не упускает случая посмеяться над теми или иными сторонами современной жизни: повальным увлечением “Песнью о Гайавате”, дебатами в Конгрессе, запальчивостью феминисток, жадой наживы и поклонением золоту, терпимостью в отношении рабства. Что касается основного сюжета, на который нанизывались современные аллюзии, по мнению исследователей, “По-ка-хон-тас”, подобно другим бурлескам, большинство которых писалось на шекспировские тексты, пародировала не предшествующие ей литературные варианты этого сюжета, а манеру исполнения выступавших в них театральных кумиров. Обращение к истории Покахонтас в бурлеске говорит о том, что к этому времени она стала уже практически повсеместно известна и, следовательно, сам миф глубоко вошел в американское сознание. В обработке Брума сюжет имел феноменальный успех. Пьеса оставалась в репертуаре на протяжении 30 лет, притом не было ни одного сезона, когда бы она не была показана во всех крупнейших городах Америки.

Среди бурлесков Брума есть еще один, написанный на индейский сюжет, — “Метамора, или Поллиуоги”, в котором пародировался стиль Эдвина Форреста, первого крупного американского трагического актера, нарушившего безраздельное господство англичан-трагиков на американской сцене. Литературной основой



ЭДВИН ФОРРЕСТ

ему послужила пьеса Дж.О.Стоуна “Метамора, или Последний из Умпаноугов” (1828). По профессии, как это было нередко среди драматургов того времени, Джон Огастес Стоун (John Augustes Stone, 1800—1834) был актером, исполнителем характерных ролей, главным образом стариков. Через несколько лет после своего сценического дебюта он обратился к драматургии, оставив после себя около десятка пьес, из которых лишь одна была опубликована при его жизни. Первая из них, “Возвращение, или Алмазный крест”, была поставлена в 1824 г. За ней последовали “Танкред, или Осада Антиохии” (опубл. в 1827 г.), не удостоившаяся постановки, “Лев Запада”, обработка одноименной пьесы Джеймса Керка Полдинга, “Бесноватая, или Невеста пророка” (обе — 1831), “Древний британец” (1833), “Рыцарь золотого руна, или Янки в Испании” (1834). В отношении двух других пьес Стоуна известно лишь, что они исполнялись в Чарльстоне, но даты отсутствуют: это “Фаунтлерой, или Роковая подделка” и “Ля Рок, цареубийца”. Ему приписывается еще одна пьеса, от которой уцелело только название, “Туртаун”.

Имя Стоуна сохранилось в анналах американского театра благодаря пьесе “Метамора, или Последний из Умпаноугов” (*Metamora, or The Last of the Wampanoags*, 1828). Она была написана Стоуном в ответ на объявление, помещенное Эдвином Форрестом в нью-йоркской газете “Критик” в ноябре 1828 г.: победителю конкурса на “лучшую трагедию в пяти актах, героем которой или главным персонажем был бы абориген этой страны”¹⁶, по решению “авторитетного” жюри предполагалось, помимо почетного звания, выдать премию в 500 долларов и часть сборов со спектакля. Стоун выиграл конкурс. Форрест на протяжении последующих 40 лет играл “Метамору” при полных аншлагах. Пьеса принесла ему не только славу, но и огромное состояние, из которого драматург не получил практически ничего и, не выдержав испытаний судьбы, покончил жизнь самоубийством.

Долгое время текст “Метаморы” считался утраченным, пока в 1960 г. не удалось собрать его целиком по разрозненным фрагментам в различных хранилищах. Прообразом протагониста послужил знаменитый индейский вождь, известный под именем Короля Филиппа. В XVII в. он возглавил войну против английских поселенцев в Новой Англии, надеясь остановить их продвижение на индейские территории. Положив реальную историю в основу своей пьесы, Стоун предложил типично романтическую ее трактовку. Особенно проявилось это в образе героя трагедии, который близок возвышенным персонажам Купера. Метамора — законченный романтический герой: отважный воин, человек безупречной чести, благородства и доблести, непримиримый к жестокости и насилию, даже когда они обращены не против членов его племе-

ни. Он наделен мудростью и способностью прозревать будущее. Зная, что его народ обречен, он, несмотря на фатальную бесполезность борьбы, не желает склонить голову перед завоевателями. Как истинный индейский вождь, он наделен красноречием, его речь исполнена подлинного достоинства, а вместе с тем в определенные моменты, особенно когда она обращена к жене, — нежности.

С историей Метаморы тесно переплетается судьба скрывающегося в лесах под вымышленным именем цареубийцы и его юной дочери Океаны, полюбившей сироту Уолтера, оказавшегося в действительности сыном знатного вельможи, у которого он был похищен в младенчестве с расчетом на выкуп. Однако отец прочит Океане в мужья богатого и знатного Фицарнольда, прибывшего на корабле с военным отрядом для покорения индейцев. Видя, что девушка не любит его, тот решает завладеть ею силой. Ее спасает Метамора, укрывает в своем жилище, обещает помощь и покровительство и в конце концов сохраняет жизнь ее отцу, захваченному индейцами. Потерпев поражение в схватке с белыми, узнав также о гибели своего ребенка, утонувшего, когда солдаты преследовали его жену, травя ее, как зайца, он, убив жену, выходит навстречу англичанам, призывая смерть.

Любопытен сам феномен популярности у американской публики "индейских" пьес, которых на протяжении всего XIX в. было написано свыше 70. Объяснение, думается, коренится в специфической реакции американского сознания. Воспитанные в духе пуританской традиции на принципе типологии, американцы, по-видимому, усматривали в речах и поступках индейцев *тип* (в специальном религиозно-доктринерском значении термина) той свободы, которая была завоевана ими в годы революции. Недаром нередко именно один из англичан выступал в подобных пьесах в роли злодея. В "Метаморе" это Фицарнольд. Более того, как правило, такой персонаж был представителем аристократии и соответственно наделялся теми пороками, которые для американского сознания являлись одной из нравственно-психологических причин революции. Это и позволяло предпочесть нравственно-идеологические связи (американцы и коренные жители континента) родственно-генетическим (американцы и англичане) в идеальном контексте литературного произведения, тем более произведения романтического. Отождествление с идеальным героем-индейцем на сцене отнюдь не препятствовало американцу в реальной жизни продолжать ограбление, прямое истребление и вытеснение аборигенов с их исконных территорий.

С другой стороны, как показывают рассмотренные выше обработки сюжета с Покахонтас, конфликт переселенцев с индейцами мог трактоваться и в ином духе. Англичане, на стороне которых

были симпатии автора, выступали как основатели *будущей свободной* Америки, они противопоставлялись опустившейся и разлагающейся Европе, погубленной властью и пороками аристократии, и представляли воплощением не только высшей воинской доблести и благородства, но и демократических принципов. Авторские симпатии разделяли индейцы, понимавшие цивилизационную роль белых и приветствовавшие союз с ними, а роль злодея отводилась в этом случае индейцу, наиболее решительно отвергавшему его. Такой подход, не исключавший, надо сказать, осуждения некоторых сторон колонизаторской политики (страсти к наживе, прямого обмана аборигенов, как, например, когда в качестве даров английского короля Повхатану предлагаются мельничный жернов и две мортиры, в ответ на что тот должен признать себя подданным британской короны), также давал возможность зрителю для самоотождествления с героем. Характерно, что в этой ситуации в игру вводились иные мотивы: призывы к свободе, явно неуместные при захвате чужих владений, практически отсутствуют, они сменяются патриотическими речами и пророчествами грядущей славы Америки. Проявившаяся в этом амбивалентность американского сознания в отношении собственного прошлого отразилась в многообразии трактовок исторической проблематики, в частности, индейской, неизменно приобретающих, однако, национально-патриотическую окраску.

Современные обертоны присутствуют и в многочисленных интерпретациях сюжетов, заимствованных из иных исторических эпох, в особенности — античного Рима. Красноречивым примером может служить в этом отношении “Брут” Джона Хауарда Пейна (John Howard Payne, 1791—1852). Против воли отца Пейн в 1809 г. поступил на сцену. Дебют его прошел столь успешно, что критика окрестила его “американским Росцием”. В числе ролей Пейна были Ромео, Танкред и даже Гамлет, сыграть которого ему первому выпала честь среди американских актеров. Он исполнял также роль Эдгара в “Короле Лире” с великим английским трагиком Дж.Ф.Куком во время его гастролей в Америке. Однако решив, что он не может рассчитывать на родине на тот успех, которого ему хотелось добиться, Пейн в 1813 г. отплывает в Англию, где прошли следующие 20 лет его жизни. Здесь его актерская карьера, несмотря на удачный дебют в Лондоне, не сложилась, и, вскоре оставив сцену, он целиком отдался сочинительству пьес, число которых, как принято считать, достигло 50—60. Правда, сочинением его деятельность можно назвать лишь условно — по большей части это были обработки модных европейских пьес того времени, по преимуществу французских — Эжена Скриба, Виктора Дюканжа, А.В.П.Дювала и др. Не был обойден вниманием и бессменный Коцебу, которого Пейн “переложил”,



ЭДВИН БУТ

воспользовавшись двумя ранее выполненными переводами. В Англии Пейн познакомился со многими выдающимися людьми той эпохи и не только в театральных, но и литературных кругах: Кольбриджем, Саути, Мэри Шелли, друзьями Байрона, Чарльзом Лэмом. Многие из них приняли участие в его судьбе, в особенности Вашингтон Ирвинг, в соавторстве с которым Пейн написал шесть пьес, в том числе лучшую свою комедию “Карл II, или Веселый монарх” (1824). Ирвинг, как говорилось, наложил категорический запрет на упоминание его имени в связи с этими пьесами — столь сомнительна была в его глазах слава драматурга. Несмотря на популярность пьес, приносивших славу актерам и деньги антрепренерам, они не упрочили положения Пейна, который часто бедствовал. В 1832 г. он возвратился в Америку, сделал неудачную попытку стать издателем литературного журнала, выступал в печати, в том числе в “Демократик ревью” и в последние годы отошел от театра. После путешествия по южным штатам он заинтересовался судьбой индейцев, выпустив книгу “Древние традиции чероки” (1849), а в нынешнем веке по его материалам была издана еще одна книга на эту тему — “Индийская справедливость: суд по делу об убийстве чероки” (1934). Дважды, в 1840 и 1845 годах Пейн назначался консулом в Тунисе, где и окончил жизнь. В отношении посмертной славы Пейна судьба оказалась не менее капризной, чем при жизни: в памяти потомков остались не его пьесы, а необычайно популярная — до почти полной утраты имени автора — песенка “Дом, милый дом”, написанная им для пьесы “Клари” (1823).

К какому бы жанру ни обращался Пейн: мелодраме, комедии, трагедии (а он начал писать для театра очень рано: его первая пьеса была поставлена в Нью-Йорке в 1806 г., когда автору исполнилось всего 14 лет), его произведениям неизменно присуще природное чувство драматизма и безошибочное чутье сцены. Удачно сочетались эти качества в “Бруте” (*Brutus*, 1818), наиболее, пожалуй, знаменитой пьесе Пейна. Ее лондонская премьера отмечена участием Эдмунда Кина — незадолго до нее автор был выпущен на один день из долговой тюрьмы, чтобы дать наставление актерам. В Америке ее премьера состоялась в 1832 г. с Форрестом в главной роли, которую впоследствии исполняли Дж.Б.Бут, а затем и Эдвин Бут.

Сюжет своей пьесы, в которой легко угадывается влияние римских трагедий Шекспира (“Юлий Цезарь” и “Кориолан”), Пейн почерпнул у Плутарха. В его изложении история узурпации власти в Риме Секстом Тарквинием, а затем его падения после того, как он обесчестил Лукрецию, перекликается с событиями недавней американской истории. Пейн разумно избегает сюжетных параллелей, ограничиваясь общностью ситуации, притом

весьма отдаленной. Уничтожение тирании, в котором видит свой жизненный долг герой пьесы, было именно той задачей, которая за несколько десятилетий до написания пьесы решалась в ходе Американской революции. Мотив любви к родине и самопожертвования ради ее свободы становится ведущим в характеристике protagonista пьесы, Люция Юния, прикинувшегося ради спасения жизни слабоумным и прозванного за то Брутом. Он мечтает отомстить узурпатору, свергнувшему его отца и убившему его брата, но сознает, что его миссия выше личной мести и личной трагедии. “Свершить мне дело благородней суждено”, — восклицает он. Ради того, чтобы “свободу дать стонающей стране”, он готов порвать все другие узы. Самоубийство поруганной Лукреции, которая становится символом оскверненной тираном родины, должно, как полагает Брут, пробудить угасшие гражданские доблести римлян. Но, когда узурпатор повергнут, ему вновь, только совсем иначе, необходимо подняться над личным чувством: Бруту предстоит судить сына, ради любви к юной Тарквинии принявшего сторону тирана. Герой не истребляет в своем сердце родительской любви, но ради высшей любви — к родине — выносит сыну смертный приговор, сам падая за смертью со словами: “Справедливость воздана и Рим свободен!”.

В аналогичной идейной конфигурации представлен еще один римский сюжет в трагедии “Серторий”, автор которой, без сомнения, также избрал за образец шекспировских “Кориолана” и “Юлия Цезаря”. Юрист по профессии, Дэвид Пол Браун (David Paul Brown, 1795—1875) обращался к литературным занятиям скорее для развлечения, нежели движимый всепоглощающей жадой творчества, отличающей истинного художника. Он высоко ценил Шекспира, читал о нем лекции и даже написал “Очерки жизни и гения Шекспира”. Но это был весьма специфически понятый Шекспир, составить представление о котором можно по следующим рассуждениям Брауна о Гамлете: “Он обладает в высшей степени теми качествами, которыми приобретается и удерживается расположение. Его манеры открыты и учтивы; его беседа исполнена блеска и живости; а его нрав дружелюбен и доброжелателен. (...) ... И он наделен готовностью, самообладанием и тактом, которые никогда его не покидают” (13; р. 181). “Серторий”, в котором блистал Дж. Б. Бут, был написан в 1830 г. Действие трагедии происходит в Лузитании, куда удалился Серторий, видя, что Рим гибнет, раздираемый эгоистическими и корыстными интересами знати. Но и в изгнании он остается “римским патриотом”, отказываясь заключить союз с понтийским царем Митридатом против Рима. Всеми помыслами героя владеет желание возродить бывшее величие Рима, колыбели свобод и прав. В его исполненных патриотического воодушевления речах, славящих республиканские

добродетели, американская публика того времени слышала отголоски воззваний, вызвавших историческую бурю, гром которой не заглух за давностью лет.

Если национально-патриотические настроения окрашивают трактовку исторических сюжетов, они естественно составляют основу тех пьес, что посвящены непосредственно Американской революции. Среди последних чаще других привлекала внимание исходно исполненная драматизма история измены генерала Арнольда и переплетающаяся с ней история английского шпиона Андре. Первые отклики в драме на эти события появились почти сразу после революции. Интерес к ним не угас и полвека спустя, о чем свидетельствует появление таких пьес, как "Арнольд" (1854) Дж.Ортона и "Андре" (1856) У.У.Лорда. Оба эти персонажа присутствуют в каждой из названных пьес, получая несколько отличную трактовку. Лорд лепит образ Андре по модели романтического героя, более всего озабоченного сохранением чести. Ортон же стремится представить Арнольда трагическим злодеем по типу шекспировских. Создавая мотивацию его измены, он всячески подчеркивает несправедливости, совершенные по отношению к Арнольду революционными властями. Складывающаяся ситуация весьма сходна с ситуацией Кориолана и даже, по мысли драматурга, короля Лира, чьи слова "передо мной другие виновней, чем я пред ними", как будто мог бы повторить и Арнольд. Однако это натяжка: страдания уязвленного честолюбия Арнольда не могут идти ни в какое сравнение с тем, что пришлось пережить Лире по воле других, ни, тем более, с теми внутренними муками, которые порождены осознанием им зла в мире и в себе.

Следует, пожалуй, упомянуть также комедию О.Б.Банса "Любовь в 76-ом. Происшествие в эпоху революции" (1857). До нее он написал две трагедии, но обращение к драматургии осталось для него кратковременным эпизодом, хотя интерес к театру и драме широко проявился впоследствии в его деятельности издателя, журналиста и критика. Комедия Банса привлекательна отсутствием велеречивых, исполненных пафоса деклараций любви к свободе, которые составляли неременную оснастку пьес, посвященных революции, и живым ощущением социальных отношений и характеров, что придавало ей определенную свежесть и новизну.

Разработка патриотической темы в комическом ключе отнюдь не направлена на развенчание революции. Напротив, все — от характеристики героев до развития сюжета — должно пробуждать восхищение и гордость героическими событиями, которые, отодвигаясь с каждым днем все дальше в прошлое, не могут померкнуть в памяти тех, кто унаследовал плоды победы. Безоговорочную блестящую победу одерживает в комедии Банса молодая де-

вушка, твердо верящая в правоту американского дела, тогда как остальные члены семьи симпатизируют лоялистам. Благодаря смекалке, находчивости, остроумию и вере в торжество справедливости Роз наголову разбивает своего главного соперника, майора английской армии Кливленда. Будучи не в силах выиграть поединок с ней в честном бою, он пускается на низкие ухищрения и, запятнав честь, лишается сочувствия прежних своих сторонников, а посрамившая его Роз одерживает не только нравственную победу, но и спасает своего возлюбленного, капитана революционной армии.

Обращение к теме революции в жанре комедии было явлением по-своему примечательным. Основным ее предметом было описание нравов. К числу наиболее удачных попыток в этом плане принадлежит комедия Джозефа Хаттона (Joseph Hutton, 1787—1828) “Модные причуды” (*Fashionable Follies*), написанная в 1809 г. и опубликованная в 1815 г., хотя так и не увидевшая света рампы, несмотря на то, что была принята к постановке и даже репетировалась. Актер по профессии, Хаттон писал не только пьесы, но и стихи, в которых без труда обнаруживается влияние В.Скотта. Собственно драматургическая его деятельность была весьма непродолжительна: ей он отдал примерно два года, в течение которых написал пять пьес — две из них удостоились постановки. Судя по сохранившимся названиям, возможно, были и другие, но достоверные сведения на этот счет отсутствуют. В разработке основной ситуации “Модных причуд”, а отчасти и в характеристике персонажей ощутимо влияние Шеридана. Вместе с тем в комедии проявилось и стремление автора представить различные американские типы. Если в одних случаях Хаттону удается лишь обозначить американские обстоятельства (служба капитана Дорривилия в американском флоте и пленение алжирскими пиратами), то в других он схватывает определенные жизненные черточки, особенно в обрисовке семьи бедных фермеров-квакеров Плаубоев, людей исключительной честности и нравственного достоинства. В целом пьеса стоит ближе к эпохе Просвещения, нежели романтизма, хотя в ней и присутствуют отдельные романтические черты.

Движущая пружина действия — стремление Чарльза Дилэнси, обвиняемого и жуира, завести, следуя “причурам моды”, любовницу, для чего обманом заманить и похитить Марию. Он решает даже нагло втянуть в интригу своего давнего друга, капитана Джорджа Дорривилия, брата Марии, не посвящая его в подробности своих гнусных планов, а когда тот их разрушает, Дилэнс, воспользовавшись его долговой распиской, добивается заключения капитана в тюрьму. Возвращение отца Марии позволяет вернуть в жизнь надлежащий порядок. Сколотив за долгие годы вынужден-

ного отсутствия состояние, достаточное для восстановления своего честного имени, он кладет конец злоключениям положительных героев: вызволяет из тюрьмы Джорджа и благославляет брак Марии с ее возлюбленным. В финале происходит нравственное перерождение Дилэнси, объяснимое скорее его драматургической родословной, ведущей прямо к Чарльзу из "Школы злословия", нежели внутренним развитием характера.

Попытки освоения американской типажности демонстрируют и комедии Чарльза Брека, Джона Миншалла, Джеймса Керка Полдинга и других авторов. Особый интерес представляют в этот период комедии и фарсы, в которых разрабатывается характер янки (в то время различия между комедиями и фарсами не носили принципиального характера, и жанровая принадлежность определялась главным образом исходя из размера сочинения: фарсы были короче и исполнялись по окончании основного спектакля, будь то готическая драма, комедия, мелодрама или трагедия, пусть даже и самого Шекспира). Начало положил, как известно, Ройал Тайлер своей комедией "Контраст", где янки выведен чистосердечным простаком. Этот персонаж в том или ином обличье появляется в комедиях начала XIX в., а примерно с середины 10-х годов приобретает большую популярность у публики и актеров, чья слава, как, например, Джозефа Джефферсона и всей актерской династии Джефферсонов, затмила имена сочинителей. Среди тех, кто внес свою лепту в создание образа янки, который в прямом смысле слова был коллективным творением, следует назвать Дэвида Хамфриса ("Янки в Англии", 1814), Дж. К. Полдинга ("Оленьи хвостики", написана в начале 10-х годов, поставлена и опубликована в 1847 г.), Сэмюэля Вудурта ("Лесная роза, или Американские фермеры", 1825), Ричарда Б. Пика ("Джонатан в Англии", 1824). К этой же категории примыкают многочисленные инсценировки "Рипа Ван Винкля", первая из которых была поставлена в 1828 г. Наибольшей известностью пользовалась инсценировка Д. Бусикоу, в которой с 1865 г. блистал Дж. Джефферсон III, с большой выразительностью исполнявший роль ирвинговского героя на протяжении 40 лет.

Вообще инсценировки занимали тогда большое место в театральном репертуаре. Редко когда их можно было отнести к числу драматургических удач. Но для достижения успеха этого и не требовалось. Самой популярной стала, как известно, "Хижина дяди Тома", которая имела огромный социально-политический резонанс и более десяти лет во множестве сценических версий шла с полным аншлагом по всей стране, и в больших, и в малых, и даже крошечных городах, за исключением южных штатов, где на нее был наложен запрет.



СВАДЕБНОЕ ПОКРЫВАЛО "РАЙСКИЕ ПТИЦЫ".

Неизвестный мастер. 1858–1863.

Разрабатывались главным образом в комедии и преимущественно на национальной основе и другие драматические типы: остроумного, умеющего обворожить словом и манерами, хотя далеко не всегда с честными намерениями, ирландца; с трудом адаптирующегося к американской обстановке француза, а также негра в роли комического слуги. Поскольку согласно требованиям комедии, речь персонажей должна быть приближена к живой речи, каждый из названных типов вносил свои краски в языковую палитру пьес. Таким образом в них врывалась свежая струя народного языка. Ныне прочно забытые, эти сочинения готовили почву для языковой реформы Марка Твена, опережая ее на полстолетия. С помощью языка достигалась к тому же несомненная “американизация” стереотипных сюжетов, составлявших основу большинства тогдашних пьес.

Сложившемуся жанру в общих чертах следует и А.К.Моуатт в своей комедии “Мода”. Вместе с тем ситуация и характеры обрисованы в ней с такой яркостью, непосредственностью и безошибочной точностью, что в пьесе не ощущается усталости многократно использованных форм, а говорит живое чувство. Анна Кора Моуатт (Anna Cora Mowatt, 1819—1870) была яркой, многосторонне одаренной личностью: писала стихи, выпустив в 1836 и 1837 г. два поэтических сборника, и романы — “Охотники за состоянием” (1842), “Эвелина, или Сердце без маски” (1845) и другие; опубликовала два сборника рассказов “Жизнь лицедея, или Перед занавесом и за занавесом” (1856) и “Жена священника” (1867), автобиографию “Автобиография актрисы, или Восемь лет на сцене” (1853), а также несколько книг самой разнообразной тематики, от “Жизни Гете” (1844) и “Итальянской жизни и легенд” (1870) до “Этикета ухаживания и брака” и “Обслуживания комнаты больного” (обе — 1844). Она с успехом выступала с чтением стихов в Нью-Йорке и Бостоне, хотя и долго отвергала предложения поступить на сцену, пока ее не вынудили к тому стесненные обстоятельства.

К драматургии Моуатт обратилась еще в юности, написав оперетту “Цыган-скиталец”, за которой последовали “Гюльсара, или Персидская рабыня” (1840), “Мода, или Жизнь в Нью-Йорке” (*Fashion, or, Life in New York*; пост. 1845, публ. — 1849) и “Арман, или Пэр и крестьянин” (1847). Три последние были поставлены, а “Мода” с большим успехом шла не только в Америке, но и в Лондоне и Дублине. Удачными оказались и ее постановки, осуществленные в XX в.

“Мода” несомненно принадлежит к тому же типу, что и “Констраст” Р.Тайлера, выявляя общие родовые черты в трактовке конфликта и характеров. В своей комедии нравов Моуатт направляет жало сатиры на нуворишей, которые, обзаведясь огромным состо-

янием, не успели скопить знаний и приобрести минимальный культурный багаж. С высоты своего новообретенного положения они отвергают все отечественное как грубое и вульгарное, преклоняясь перед всем французским, хотя никто в семействе Тиффани не может правильно произнести ни одного французского слова. Посланцем из далекого Парижа, способным воплотить их самые возжеланные мечты, представляется им некий “граф”, осчастлививший своим посещением американские берега. За него миссис Тиффани прочит свою дочь, меж тем как “граф”, уверенный, что миллионы у него уже в кармане, не хочет упустить и приглянувшейся ему Гертруд. Эта умная, глубокая и чистая девушка противопоставлена ничтожным Тиффани во всех отношениях. Ей удастся не только спастись от преследований “графа”, но и раскрыть его обман: претендент на миллионы оказывается на самом деле лакеем, которого давно ждет его возлюбленная — горничная у Тиффани. Гертруд с ее решительным, прямым и честным нравом, а также старый мистер Трумен, откровенно выражающий недовольство французскими пристрастиями Тиффани, воплощают лучшие черты американского характера. Эти персонажи, а также общая композиция пьесы говорят о связях с просветительскими настроениями, сохранившимися до середины XIX в. Он-то — этот характер — оказывается той подлинной ценностью, которой, по мысли автора, не может затмить ни блеск бриллиантов, ни заморский лоск манер, прельщающих лишь невежд.

Хотя развитие действия явно представляло для Моуэт большие сложности, обрисовка характеров, а также разработка отдельных сцен говорят о ее острой наблюдательности, прекрасном ощущении социальных градаций, остроумии, чувстве юмора и легкой, изящной манере письма. Правда, Эдгар По, не пропустивший ни одного спектакля “Моды” во время ее первой постановки и посвятивший ей три рецензии, считал все же, что достоинства пьесы не литературного свойства. Он возводил “Моду” к “Школе злословия”, хотя это суждение По и не представляется абсолютно бесспорным. Ставить же Моуэт в упрек то, что она обратилась к жанру комедии нравов, которая в течение двух столетий шлифовалась на английской, а затем и на американской сцене и которой она с таким успехом воспользовалась, едва ли оправданно. Вовравшая наиболее привлекательные черты, присутствующие в ее время американской комедиографической традиции, “Мода” по справедливости удостоилась названия лучшей американской комедии XIX в.

Из всех драматургических жанров, бытовавших на американской сцене в XIX в., самым консервативным оказалась трагедия. За крайне редким исключением (например, “Суеверие” Баркера) она, в отличие от комедии и даже мелодрамы, была невосприим-

чива к реалиям окружающей жизни, а в отношении формы упорно следовала образу елизаветинской драмы как единственно возможному. Этим путем шли упомянутые выше Дж.Х.Пейн и Д.П.Браун. Не отступал от него и Р.М.Берд (1806–1854), автор девяти пьес, созданных за короткий промежуток времени с 1831 по 1834 г., четыре из которых вышли победительницами в конкурсе Э.Форреста.

Не изменил этого положения и Джордж Генри Боукер (George Henry Boker, 1823–1890). Высоко образованный человек, он предпочел занятиям юриспруденцией литературную деятельность, что не помешало ему занимать пост посла в Турции (1871–1875), а затем в России (1875–1878). Боукер писал стихи, выпустив при жизни шесть поэтических сборников. В 20-е годы XX в. был опубликован еще один, под интригующим названием “Сонеты — Цикл о земной любви” (1929). В стихах написаны и его пьесы, выдержанные в форме елизаветинской трагедии и комедии. Значительная их часть была опубликована в 1856 г. в двухтомнике “Пьесы и стихи” (*Plays and Poems*). Первая пьеса Боукера, “Калайнос” (опубл. 1848, пост. 1849), а также “Леонор де Гусман” (пост. 1853) написаны на сюжеты из испанской истории, “Анна Болейн” (пост., опубл. 1850) излагает трагическую историю одной из злосчастных жен Генриха XVIII. В центр написанных в комическом ключе пьес “Обручение” (пост. 1851) и “Брак вдовы” (пост. 1852) вынесены личные отношения и matrimониальные проблемы. Судя по прижизненным изданиям и постановкам, занятия Боукера драматургией продолжались сравнительно недолго, с конца 40-х до середины 50-х годов. После этого им была написана лишь одна пьеса, “Нилия”, которую он несколько раз перерабатывал, озаглавив в последней редакции “Главк” (под этим названием она была опубликована с двумя другими пьесами, “Мир — маска” и “Банкрот”, в 1940 г.).

По общему мнению критиков и исследователей, которое подкрепляется также и историей постановок, лучшей пьесой в драматургическом наследии Боукера является “Франческа да Римини”, за которой закрепилось название лучшей американской трагедии XIX в. Оконченная в 1853 г. и поставленная в 1855 г., эта трагедия впоследствии неоднократно вновь появлялась на американской сцене, вплоть до XX в., правда, в довольно отличной от опубликованного варианта форме, либо в переработке автора, который продолжал вносить в нее изменения, либо в версии, предложенной постановщиками. Написанная на знаменитый сюжет из “Ада” Данте, пьеса Боукера отмечена истинной поэтичностью и глубоким драматизмом. Драматург предложил оригинальную трактовку этого сюжета: причиной трагедии выступает у него не злобность и жестокость одного человека, а непримиримая борьба

феодалов, в глазах которых отдельная человеческая личность не имеет никакой ценности и может быть принесена в жертву их интересам.

Переосмысление центральной ситуации повлекло заметное изменение в обрисовке персонажей, особенно Ланчотто. Его образ — одна из несомненных удач драматурга. Еще в прологе к своей первой пьесе, “Калайнос”, Боукер провозглашал, что задача драмы — показать мир, как он есть, мир, где живут не боги, а обыкновенные люди, буруемые страстями самого противоположного свойства, в душах которых тесно переплелись порок и добродетель. Ни в одной из своих пьес не воплотил он эту программу с такой художественной силой и убедительностью, как во “Франческе да Римини”, где в трагическом противостоянии столкнулись три равно благородных характера. Самый интересный из них — Ланчотто, которого принято изображать мрачным злодеем без единого человеческого проблеска в душе. Боукер увидел в нем отважного, доблестного воина, беззаветно преданного родине. Под безобразной внешностью, которой наделила его безжалостная природа, скрывается совсем не жестокое, а умеющее любить и страдать сердце и живой, склонный к философскому созерцанию ум. Ланчотто отказывается подчиниться воле отца, намеренного женить его на Франческе ради замирения с соседним княжеством, длительная война с которым истощила родной город, и уступает лишь просьбам горячо любящего его Паоло, искренне мечтающего о том, чтобы весь мир воздал должное мужественному Ланчотто, рыцарю без страха и упрека. Даже в самый последний момент, когда он увидел и беззаветно полюбил Франческу, Ланчотто, поняв, что она была обманута отцом, оставляет за ней полную свободу выбора.

Однако в раздираемом феодальными распрями мире политических интриг и циничного расчета, коварства, вероломства и предательства, благородство неспособно предотвратить катастрофу, в которую наряду с могущественными властелинами вносит свою лепту придворный шут, Пепе. Годами снося насмешки и поношения господ, он копил в душе ненависть, мечтая отомстить за свое оскорбленное достоинство. Фактически он говорит в пьесе от лица низов, попираемых и презираемых аристократией. Такой поворот действия вносит специфически американский, “демократический” акцент в трактовку конфликта. Выступая орудием рока, Пепе, подобно Яго, пытается убедить Ланчотто в измене Франчески, надеясь пробудить в нем слепой гнев. В этом мотиве рока и борьбе неистовых страстей, пожалуй, ощутиее всего сказалось в пьесе влияние романтизма. Постепенно яд проникает в его душу, и, охваченный ревностью, Ланчотто убивает Паоло и Франческу, самых дорогих и близких ему людей. Но, склоняясь

перед могуществом любви, исполняет последнюю просьбу брата и кладет умирающего Паоло подле Франчески, как бы благословляя их союз. В прелестном образе Франчески, нежной и искренней, можно порой уловить легкие черточки американской девушки, прямой, волевой и решительной, не нарушающие общей его гармонии, а лишь помогающие вдохнуть в него жизнь.

Как показывают пьесы "Обручение" и "Брак вдовы", Боукеру была послушна не только трагическая муза, но и муза комедии. В обеих, особенно последней, ощутимо влияние комедии эпохи Реставрации. Юмор в "Браке вдовы" заметно окрашен цинизмом, а нравственные устои героев оказываются довольно зыбкими. Однако в разработке действия у Боукера проявляется двойственность, вносящая существенные коррективы в его восприятие, позволяя видеть сюжет в двойной перспективе: наиболее сомнительные забавы героев — это, как выясняется, всего лишь розыгрыш, имеющий благую цель. Таким путем группа великосветских щеголей и остроумцев решила вернуть на путь истинный не в меру бойкую вдову, которая в поисках любовных приключений оставила молодежь далеко позади. Вопреки прописной морали, молодым людям удастся убить двух зайцев — и вразумить, как было задумано, вдову, и прекрасно развлечься. Вместе с тем само наличие второго плана в структуре драмы говорит о том, что автор учитывал настроения американской аудитории, которой не могла прийти по вкусу фривольная игривость комедии Реставрации, не будь она подана в соответствующем ключе.

Говоря о развитии комедии в XIX в., следует особо выделить одну из сугубо американских разновидностей сценического искусства — "представления менестрелей". Своим возникновением эта театральная форма, как принято считать, обязана актеру Томасу Дартмуту ("Дэдди") Райсу (1806—1860), хотя на этот счет существуют и другие мнения. В 1828 г., исполняя в спектакле роль негра, он в том же гриме показал во время антракта имевший огромный успех номер с танцем и песенкой, в припеве которой повторялось имя Джима Кроу. Основой импровизации Райса послужила виденная им жизненная сценка. Под руководством негра-слуги, который, пританцовывая и напевая, чистил лошадь, актер разучил песенку, к которой присочинил несколько куплетов, и нехитрые движения. Восторг первых зрителей вызвали точно подмеченные детали в обрисовке знакомой ситуации и типажа. Вдохновленный успехом, Райс постоянно расширял свой песенный репертуар, а впоследствии, определенным образом соединив несколько подобных песен, показал, вероятно, первую так называемую "эфиопскую оперу". Скетчи Райса, широко публиковавшиеся и исполнявшиеся по всей стране, были мини-моноспектаклями, хотя известно, что однажды он завершил номер, выпустив из



БРОДВЕЙ В РАЙОНЕ ПАРКА ГОРОДСКОЙ МЭРИИ

мешка четырехлетнего Джозефа Джефферсона (будущего знаменитого актера) в полном гриме и лохмотьях, который безупречно симитировал интонации и телодвижения Райса.

В 1843 г. появилась первая группа "менестрелей", пик популярности которых приходится на 50–70-е годы XIX в. В числе наиболее известных — "Менестрели Кентукки", "Мелодисты Конго", "Оригинальные менестрели Кристи" (для них создал свои лучшие песни Стивен Фостер). Все это были белые группы, работавшие для белой аудитории, — неграм запрещалось выступать в них до окончания Гражданской войны, и даже тогда они могли появляться только в гриме. Постепенно спектакли менестрелей по своей структуре заметно усложнились и наряду с песнями, танцами, инструментальной музыкой и монологами включали также бурлески. Однако изначальные реалистические черты вытеснялись в них условными, и в 60–80-е годы в представлениях менестрелей все больше доминировали стереотипы. Именно в этих представлениях окончательно оформился комический образ негра-слуги, беззаботного, вечно веселого, не знающего ни хлопот, ни забот, ленивого и непостоянного человека, который любит ярко одеваться, петь песенки, да лакомиться арбузами, добытыми неведомо каким путем. Эта социально-психологическая карикатура, лишенная глубины подлинного характера, стала одним из наиболее устойчивых стереотипов, которые представляло сокрушить американской драме, когда она пожелала стать искусством.

Порождение реальной американской ситуации, представления менестрелей отражали характерную для нее двойственность. Объективно они служили признанием существования самобытной культуры афро-американцев и в то же время несли на себе печать расовых предрассудков. Пытаясь воспроизвести особые песенные, музыкальные, танцевальные формы, бытовавшие в негритянской среде, поэтические интонации и своеобразные ритмы негритянского фольклора, менестрели, сами того не сознавая, отдавали дань уважения народно-поэтическому творчеству чернокожих. Подражая безымянным негритянским исполнителям, они как бы выводили само их искусство на новую ступень. Однако это происходило так, что непременно условием было отчуждение этого искусства от его творца. В результате трансформаций, которые претерпевал в этом случае негритянский фольклор, происходила также и смена адресата: созданный чернокожими для употребления в своей среде, он становился исключительно достоянием белых, предназначенным также исключительно для белых, отражая в сфере культуры социально закрепленное расовое неравенство.

Форма оказалась недолговечной. Афро-американцы негативно относились к представлениям менестрелей, особенно в период

борьбы за подлинное равенство рас, усматривая в них одно из проявлений не только расовой дискриминации, но и культурной экспансии белых по отношению к чернокожим.

Именно к первой половине XIX в., независимо от “представлений менестрелей” относятся и попытки афро-американцев создать собственный театр. Согласно документальным свидетельствам, первый негритянский театр под красноречивым названием “Африканская роща” был открыт на Манхэттене в 1820 г. Можно предположить, что существовали также и другие, не попавшие в поле зрения прессы. Рассчитанный на довольно большую аудиторию (300—400 мест) он имел труппу, состоящую только из негритянских актеров, и ставил целью обращение именно к афро-американской аудитории. Постановки этого театра с первых же его шагов пользовались таким успехом — особенно удачны были их шекспировские спектакли, — что и среди белых было немало желающих их посмотреть. Так что вскоре для них была отгорожена часть зала — даже там, где по закону не было рабства, демократия не предусматривала и такого невинного смещения рас.

Показательно, что одной из постановок была пьеса “Король Шотауэй”, в основу которой были положены реальные события — восстание на острове Сент-Винсент. Несомненно, ее создателей привлекла в этом материале возможность прямого высказывания о рабстве и свободе, которое позволяло им выразить свое отношение к положению рабов в собственном отечестве.

К сожалению, столь успешно заявивший о себе театр просуществовал недолго — два неполных сезона. В 1822 г. он был закрыт из-за беспорядков, учиненных белыми хулиганами, по-видимому, специально явившимися на спектакль с этой целью.

В этом театре состоялся сценический дебют Айры Олдриджа (Ira Aldridge, 1807?—1867), великого негритянского актера, вскоре покинувшего родину, где у него не было никаких перспектив. Переехав в Англию, он начал блестящий творческий путь, открыв его исполнением роли Отелло, в которой великолепно проявились все стороны его трагического дарования. С успехом исполнял он также другие роли шекспировского репертуара (Макбет, Тит Андроник, Шейлок, Ричард III и др.), которые заслуженно принесли ему славу. Он много гастролировал по Европе (был и в России, где, в частности, выступил в роли Короля Лира, нигде им больше не исполнявшейся) и был признан выдающимся актером своего времени.

Были в репертуаре Олдриджа и современные пьесы. Одну из них, “Черный доктор” (Black Doctor) он сам перевел на английский язык или (принимая во внимание тогдашние методы работы с иноязычными текстами) скорее переложил и обработал для английской сцены. Это первый из ныне существующих драматичес-

ких текстов, вышедших из-под пера афро-американца. Премьера состоялась в Лондоне в 1846 г., естественно, с участием Олдриджа. Уже само ее заглавие показывает, что собственно привлекло его в этой французской пьесе из эпохи Французской революции — это возможность выразить свое отношение к проблеме расовой дискриминации, несправедливости и предрассудков, которая для него, как и для всех афро-американцев, представляла жгучий интерес.

Первой оригинальной пьесой, написанной в США негритянским автором, считается “Побег, или Рывок к свободе” (1858) Уильяма Уэллса Брауна (см. также гл. “Жанр негритянской автобиографии. Возникновение романа” наст. тома), пробовавшего силы едва ли не во всех видах литературного творчества. Браун предназначал пьесу для аболиционистов, надеясь ее постановкой содействовать делу освобождения рабов. Однако возможностей поставить ее изыскать не удалось, и Браун сам читал ее в кругу друзей и на аболиционистских собраниях, где, по словам очевидцев, неизменно производил большое впечатление.

Действие пьесы если и не носит прямо автобиографического характера, безусловно основано на личном опыте автора, который познал и все тяготы рабства, и смертельную опасность побега, и неоценимую тягу к свободе. В обрисовке жизни плантации Браун использует принцип контраста, представляя сцены с участием рабов в остро драматическом или комическом ключе, тогда как плантаторы и их приспешники (надсмотрщики, работоторговцы) изображаются преимущественно в сатирических или зловеще-гротескных тонах. Уже в самом начале пьесы, беседуя с женой о возможной в этих краях эпидемии, доктор Гэйнс (автор дает ему значащее имя, “Доходы”) рассуждает о том, как она будет способствовать их процветанию. Прибывший работоторговец заставляет их посмотреть на ситуацию с иной стороны: с началом эпидемии их главный товар может “подпортиться” — не лучше ли продать его, пока он предлагает хорошую цену. Сребролюбивый доктор оказывается к тому же еще и сластолюбцем: он уже нацелился на юную Мелинду. Ее-то в первую очередь и решает продать жена доктора. Он же из “гуманных соображений” (чтобы не разлучать семью) готов продать чету рабов, спрятав тем временем Мелинду в надежном месте. Отыскав тайник, его жена предлагает Мелинде яд, но девушка в таких обстоятельствах, наконец, решается на побег со своим возлюбленным.

По своей композиции, довольно рыхлой, пьеса тяготеет к жанру сцен, хотя и сшитых единым сюжетом, все же более интересных как зарисовки быта, нравов и обычаев, характерных для плантаторского уклада. Один из таких обычаев — “свадебный обряд”, который жена доктора практикует среди своих черных

слуг: достаточно им “перепрыгнуть через швабру”, и они уже муж и жена.

Наиболее привлекателен из всех персонажей пьесы Катон (автор высмеивает пристрастие рабовладельцев давать рабам громкие классические имена), слуга доктора, которому поручено врачевать как господских рабов, так и негров с соседских плантаций. Сообразительный, находчивый, готовый придти на выручку другу, Катон ищет и находит возможности облегчить и свою участь, и удел своих собратьев. Сцены с ним исполнены неподдельного комизма и согреты теплым юмором, несомненно происходящим из народной стихии. К сожалению, за этим первым драматургическим опытом нескоро последовало продолжение.

Оценивая в целом развитие драматургии в США в первой половине XIX в., приходится признать, что в это время не было создано произведений, обладающих непреходящей художественной ценностью. Хотя пьесы, подобные “Суеверию” Баркера, “Моде” Мюатт, “Франческе да Римини” Боукера, не лишены определенных достоинств, они все-таки представляют ныне в основном историко-литературный интерес. Главными достижениями этого периода в области драмы были устранение одного из главных препятствий на пути ее формирования как вида искусства — запрета на театральную деятельность, а также легитимизация театра. Однако в отсутствие развитой драматургической традиции театр пошел по пути коммерциализации, став прежде всего поставщиком развлечений, что, в свою очередь, превратило его впоследствии в новое препятствие для драмы, которое требовалось преодолеть. Пока же в драматургии медленно шло накопление национального материала и нащупывание национального типажа, а также, особенно в мелодраме, комедии и готической пьесе, освоение структур массового зрелища, против которых много десятилетий спустя выступила драма, но которые оченьгодились новорожденному искусству кино, особенно его массовой разновидности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Adams, John Quincy. The Selected Writings of John and John Quincy Adams. Ed. by Adrienne Koch and William Peden. N.Y., Alfred Knopf, 1946, pp. 340, 341.

² Цит. по: Grimstead D. Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture 1800–1850. Chicago; L., The Univ. of Chicago Press, 1968.

³ Dwight, Timothy. Travels in New England and New York. 4 vols. L., William Baynes and Son, 1823, vol. 4, p. 343. Как и упоминаемое выше “Эссе о сцене”, это сочинение было издано посмертно.

- ⁴ Цит. по: *Meserve, Walter J.* An Emerging Entertainment: The Drama of the American People to 1828. Bloomington; L., Indiana Univ. Press, 1974, p. 274.
- ⁵ *Tocqueville, Alexis de.* De la Democratie en Amerique. Paris, Gallimard, 1961, v. 2, p. 61.
- ⁶ *Cooper, James Fenimore.* Notions of the Americans. Philadelphia, Carey and Lea, 1828, v. 2, p. 107.
- ⁷ *Ames, Fisher.* Works. Boston, Little Brown, 1854, v. 2, p. 382.
- ⁸ Цит. по: *Mellow, James R.* Nathaniel Hawthorne in his Times. Boston, Houghton Mifflin, 1980, p. 34.
- ⁹ Цит. по: Nineteenth-Century American Plays. Ed. by Myron Matlow. N.Y., Applause, 1985, p. 15.
- ¹⁰ Representative Plays by American Dramatists. Ed. by Montrose J. Moses. 3 vols. N.Y., Benjamin Blom, v. 1, 1765-1819, 1978, pp. 576, 575.
- ¹¹ *Emerson, Ralph Waldo.* Journals. N.Y., 1909-1914, v. 1, p. 59.
- ¹² Мелвилл Г. Готорн и его "Мхи Старой усадьбы". // Эстетика американского романтизма. Сост. А.Н.Николюкин. М., 1977, с. 384.
- ¹³ Representative Plays by American Dramatists, v. 2, 1815 to 1859. 1964, p. 182.
- ¹⁴ Provincial Melodrama in America, 1870-1916. Ed. by P.T.Nolan. Metuchen, N.Y., 1967, p. 143.
- ¹⁵ American Plays. Ed. by Allan Gates Halline. N.Y., 1976, p. 124.
- ¹⁶ Цит. по: Drama from the American Theatre: 1762-1909. Ed. by Richard Moody. N.Y., 1969, p. 199.

VII. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Уже в первые десятилетия XIX в. многие американские журналы регулярно печатали наряду с художественными произведениями статьи о литературе, которые, однако, мало напоминали литературно-критические сочинения в привычном для нас виде. Книжки были достаточно дороги, и не везде их просто было достать, а потому издатели журналов должны были давать соотечественникам информацию о том, что происходило в мире изящной словесности. Авторы обзоров пересказывали художественные произведения, как, впрочем, и труды по истории и философии, сообщали все, им известное, о писателе. Анализ литературно-эстетических принципов сводился к рассуждениям о совершенстве языка и стиля. Основное место уделялось оценке нравственных, философских, политических взглядов, высказанных в произведениях, тому, соответствовали они или нет “правильным”, с точки зрения рецензента, критериям и установкам. Практически всегда статьи были анонимными, так как творческое начало, индивидуальность авторского видения совершенно не предусматривались целями подобного обзора.

Иными словами, вплоть до 30-х годов XIX в. в американской критике царил нормативный подход. Отчасти это объясняется простым подражанием европейским, прежде всего англо-шотландским образцам. Но американцы не только копировали структуру “Эдинбургского обозрения” или “Блэквудс мэгезин” и, в частности, модель критического обзора, но активно использовали философско-эстетические идеи шотландской школы “здорового смысла”, которыми руководствовались и “шотландские обозреватели” (те самые, кого так не любил лорд Байрон). Объяснения этому надо искать в конкретных обстоятельствах жизни США первых десятилетий прошлого века.

В свое время философия “здорового смысла” сыграла значительную роль в формировании революционных настроений в колониях. Необходимость преобразований, правомерность отделения от метрополии отцы-основатели доказывали, вооружившись не только идеей “общественного договора”, но и тезисом пра-

вильности “общепринятых убеждений”. Однако после обретения независимости многие положения этой философии стали трактоваться иначе. Находившиеся у власти в начале века федералисты и наследовавшие им виги понимали исторический прогресс как постепенное и осторожное совершенствование утвердившегося в стране социально-экономического порядка. Принятие этого порядка должно было стать “общепринятым убеждением”, фундаментом интеллектуальной и нравственной жизни общества. А потому концепция республиканизма во всех толкованиях включала в себя тезис о необходимости формирования в стране единого идеологического пространства, упорядоченного на основе общих принципов отношения ко всем сторонам общественной жизни. Противоборствующие политические силы по-разному представляли себе эти принципы, в самой же их необходимости не сомневался никто.

Просветительский тезис о необходимости формирования социально активной нравственности перерастал в требование ориентироваться на определенные нормы и правила, среди которых не последнее место отводилось религиозно-этическим установкам. “Наши нравы и интеллектуальный климат могут быть усовершенствованы распространением правильных вкусов, чувств и мнений. ... Люди, в которых мы нуждаемся, — это те, кто может направлять и формировать общественное мнение в отношении вкуса, в морали, в политике и религии”¹. Литература, следовательно, должна служить нуждам общества и иметь четко выраженное этическое содержание — такова задача писателя и точка отсчета для критика. Прикладывая эту мерку к художественному произведению, критика с рационалистических позиций судила его, выявляя содержащиеся в нем соответствия и несоответствия тому, что один из литераторов того времени обозначил как “неизменные принципы вкуса, основанные на природе человека и вечных истинах морали и религии”². Исходя из заявленных принципов устанавливались правила письма, за соблюдением которых должна была следить критика и “твердой рукой указывать на плохие идеи и ошибки стиля, дабы противодействовать по мере сил злу, к которому могло бы привести распространение ошибок”³.

Суровому суду подвергалась в первую очередь европейская литература прошлого и настоящего. Многие в ней не удовлетворяло американских рецензентов. Например, шиллеровские драмы, где герои из лучших побуждений совершают самые ужасные поступки, идя даже на грабеж, в то время как разбой не может быть ничем оправдан⁴. Заслуживал серьезных упреков и Гете. “Вместо того, чтобы описывать доброту и истинный гуманизм, изображать чувства, которые согревают, веселят и поддерживают человечество в горе и в радости, он чаще всего рисует воображаемые страда-

ния и невзгоды, которые навлекает на людей их утонченная греховность. Поэтому он может ожидать понимания только от тех, кто сам пережил подобные душевные страдания или был их свидетелем, — так писал в одной из ранних статей будущий известный американский историк Дж. Бэнкрофт. — В Германии считается, что характеры в “Избирательном сродстве” обрисованы с потрясающей правдивостью, но в США, благодаря благоговению перед святостью домашнего очага, книга будет отброшена как опасная клевета на человеческую природу”⁵. Творчество и жизнь лорда Байрона были постоянной мишенью для критики. Наибольшее неудовольствие вызывало то, что он, говоря словами У. Прескотта, “порывает связи с обществом” (2; р. 200). В то же время одним из крупнейших авторитетов современной литературы стал для американцев Вордсворт, в первую очередь потому, что “республиканская простота его поэзии” соответствовала “моральным и политическим доктринам” американцев⁶.

Лишь отдельные попытки выйти за рамки нормативности предпринимались в эти десятилетия. Так, еще в 1816 г. Уиллард Филлипс сформулировал своего рода компромиссный принцип критического подхода: “Чтобы справедливо судить об авторе, мы должны посмотреть на вещи с его точки зрения или с той, которая принята большинством его читателей”⁷. Рецензент может не принимать авторской позиции, считать ее неправильной, но должен сначала понять авторские взгляды. Несколько более решителен был Г. Дана-старший, который постоянно говорил о необходимости творческой свободы гения и непредвзятости критика. Но и он не смог полностью отказаться от убеждения, что задача критики — все-таки судить, что хорошо и что плохо в произведениях литературы.

Примечательно, что принципы универсальной нормативности сочетаются, как правило, с декларациями литературного национализма. Политическая независимость нуждалась в подтверждении и культурной самостоятельностью. Перед американскими теоретиками и практиками литературы вставала задача, совершенно не волновавшая их европейских собратьев, — задача создания собственной литературной традиции. Первоначально рассуждения на эту тему имели преимущественно политическую окраску, и лишь после окончания войны с Англией 1812 г., когда началось интенсивное развитие национального самосознания, стали очевидны и важность, и сложность проблемы.

Если в западноевропейском культурно-историческом контексте начала XIX в. понятие национальной самобытности для большинства народов означало познание собственного духовного достояния, то для культуры США характерно “целеустремленное, программно оформленное созидание национальной самобытнос-

ти”⁸. А потому процесс формирования американской национальной литературы в те годы двойственен: с одной стороны, шло объективное накопление опыта, складывание традиций, а с другой — каждый шаг на этом пути немедленно рассматривался с точки зрения его вклада в борьбу за литературную самостоятельность. Американцы остро ощущали необходимость духовной независимости. Ее достижение становилось целью интенсивных теоретических исканий деятелей культуры, предлагавших различные программы формирования национальной самобытности. Естественно поэтому, что главной задачей литературно-художественной критики всем, к ней причастным, представлялась борьба за национальную литературу.

В идеях шотландской школы было найдено первое обоснование для ее решения. Как известно, Д. Стюарт обращал внимание на то, “насколько мнения нации по поводу изящных искусств подвержены влиянию формы ее правления и состояния ее нравов”⁹. По мнению А. Алисона, мышлению присущи некие “национальные ассоциации”, которые “будут иметь одинаковый эффект при пробуждении чувств возвышенного и прекрасного” (9; p. 60).

Этими идеями руководствовались в своем литературном национализме, например, создатели и авторы журнала “Норт америкен ревью”. В статьях Эдварда Эверетта, Эдварда Тирелла Чаннинга, его братьев, Уолтера и Уильяма Элпери, и их друзей и единомышленников на разные лады повторялась мысль о том, что литература каждой страны обладает таким же своеобразием, как ее климат или политические институты, и должна быть обращена к тем, чьи вкусы сложились под влиянием местных условий. Американцы должны осознать своеобразие страны, своего исторического опыта, тогда они и создадут свою литературу. Природа континента, климат, социальные институты республики, индейская культура, этапы освоения континента белыми переселенцами, Война за независимость — вот “американский опыт”, который должен быть зафиксирован литературой, ибо важен и сам по себе — как отличный от “европейского”, — и как та среда, в которой формируются “национальные ассоциации”.

В 20-е годы эстетические принципы романтизма все активнее проникают в американскую культуру, хотя далеко не сразу усваиваются глубоко. Быстрее всего американцы приняли идеи романтиков об эстетической ценности литературы разных времен и народов, о необходимости по-новому воспринимать чужие традиции. Отдельными изданиями и в периодике печаталось множество произведений европейских авторов, чему способствовало отсутствие закона об авторском праве. Достаточно быстро, в первую очередь благодаря “Норт америкен ревью”, установилась и традиция оригинальных историко-литературных работ. Молодые гарвард-

ские профессора Эдвард Эверетт и Джордж Тикнор не только кардинально изменили процесс преподавания литературы, но и стали авторами литературоведческих исследований. В Новой Англии выросли первые американские историки, также внесшие свой вклад в формирование истории литературы: Джордж Бэнкрофт и Уильям Хиклинг Прескотт.

Историко-литературные сочинения представителей этого поколения посвящены творчеству самых разных писателей прошлого и демонстрируют приверженность многим положениям романтизма. Так, например, рассуждая об итальянской поэзии Возрождения, Прескотт критикует Буало за то, что тот “полагал, будто красота может иметь лишь одну форму”, и выдвигал античное искусство в качестве образца и нормы на все времена, не принимая идеи его исторического развития (5; р. 337).

Исторический подход сочетается у него с системой этико-социальных оценок, и потому современникам Данте он может предъявить упрек в недостатке моральных и философских целей или противопоставить эгоистичности современных романов и пьес гуманизм творчества Чосера, Сервантеса, Мольера. Прескотт признает, что использует шлегелевскую технику исторического исследования, помогающую понять литературу прошлого, но не забывает добавить, что его немецкие и французские коллеги часто “распространяют свое фантастическое воображение за законные пределы вдохновения в трезвые поля критики”¹⁰ и оправдывают то, что составляет недостаток того или иного сочинения. Отзвуки этого подхода обнаруживаются и в опубликованном много позднее, в 1849 г. самом фундаментальном труде американского литературоведения прошлого века — “Истории испанской литературы”, принадлежащей перу друга Прескотта, Джорджа Тикнора. Это первое в мире научное обозрение процесса развития испанской литературы, глубокое и последовательное, хотя иногда автор, ново-английский пуританин, воспитанный на высоких образцах античной литературы, не может удержаться от порицания католических авторов Средневековья.

К концу 30-х годов ситуация в американской литературной критике заметно усложняется. Центр литературной жизни перемещается из Новой Англии в Нью-Йорк, и большинство возникших в середине прошлого столетия литературно-критических группировок и движений так или иначе оказывается связанным с тамошними периодическими изданиями. Практически все журналы, и даже газеты, обзаводятся литературно-критическими разделами с крутом постоянных авторов. Статьи еще, по преимуществу, печатаются анонимно или подписаны инициалами, но скорее по инерции, так как каждый критик уже осознает свое авторство.

Предметом анализа являются произведения писателей и поэтов разных стран и эпох, однако, чаще всего итогом его становятся рассуждения о возможных путях развития собственной американской литературы, что парадоксальным, на первый взгляд, образом заставляет американских критиков снова и снова возвращаться к определенной нормативности, предлагая различные рецепты для национальной словесности.

Авторы “Норт америкен ревью” продолжают придерживаться прежнего подхода, который большинству других критиков и писателей кажется устаревшим и ортодоксальным, из-за чего сторонников идейно-эстетических концепций этого самого respectable американского журнала XIX в. все чаще называют классицистами. Это большинство, все более проникаясь романтическими веяниями, пытается определить новые уровни развития литературно-критической мысли. Рождаются многообразные концепции, часто внутренне противоречивые, а внешне малоразличимые. И все же в калейдоскопе литературной критики США середины прошлого века проступают определенные узоры.

Достаточно большую и влиятельную группу литературных критиков принято называть “никербокерами”, потому что они были связаны с основанным в 1833 г. в Нью-Йорке журналом “Никербокер”, который приобрел вес и популярность, когда в 1834 г. его возглавил Льюис Гейлорд Кларк. Во-первых, в нем приоритет отдавался художественным произведениям американских авторов, поэтому здесь печатались крупнейшие литераторы того времени: Брайант, Лонгфелло, Уиттьер, Хэллек. В течение двух лет (1839–1841) Ирвинг был официальным автором журнала, с окладом, весьма по тем временам немалым — 2000 долларов. Во-вторых, журнал обладал постоянным штатом критиков-рецензентов, писавших специально для него, а потому почти не занимался перепечатками. Близкими к детищу Кларка по духу изданиями были “Нью-Йорк ревью”, “Нью-Йорк америкен” и “Виг ревью”, начавший существование в 1845 г. под названием “Америкен ревью”.

“Никербокеров” можно с достаточной долей основания называть традиционалистами, ибо они продолжали и развивали принципы, сложившиеся в американской критике 20-х годов. Их эстетические воззрения представляют собой все тот же конгломерат идей шотландской школы и общеромантических установок. Идейно-воспитательная функция литературы и критики представлялась им первостепенной. Только под идеологией в середине прошлого века американцы понимали уже не общемировоззренческие принципы, а определенную политическую программу. Кларк и его ближайшие соратники были убежденными сторонниками партии вигов, использовавшей все фундаментальные поло-



ВИД НА НЬЮ-ЙОРК С СЕВЕРА. 1853.

жения федерализма, в первую очередь идею сохранения и осторожного совершенствования сложившегося за годы независимого существования страны социального порядка. Многочисленные заявления Кларка об аполитичности его журнала были лишь не очень удачной попыткой вести разговор с читателем в привычной манере “Портфолио” или “Норт америкен ревью”.

“Никербокеры” не устали повторять, что в стране существуют все возможности для расцвета литературы, но, чтобы они реализовались, необходимо неустанное воспитание вкуса, чему они и намерены посвятить свою деятельность. Их писания обращены к широким массам, но у этих масс дурные вкусы, а потому необходимо продолжать политику формирования интеллектуальной элиты общества, которая, по выражению издателя “Нью-Йорк америкен” Чарльза Кинга, не желала “смешиваться с широкими массами страны, находящимися под сатурнианским правлением мистера Монро”¹¹. Аристократическое меньшинство имело право, и было обязано воспитывать эти “широкие массы”, что в области литературной критики означало все ту же установку на нормативность, хотя нормой теперь представляются вкусы элиты. Еще в самом начале своего существования “Никербокер” заявлял, что хорошие журналы “не позволяют превращать свои страницы в летопись чьего-то личного недовольства или скуки. Они судят со всею справедливостью и доброжелательно выносят свой приговор”¹².

В 1838 г. журнал “Нью-Йорк ревью” поместил статью Джорджа Аллена “Воспроизводящая (reproductive) критика”, представляющую своего рода манифест критиков данного крыла. Повторив многие положения европейских романтиков относительно творчества вообще и литературно-критического в частности, Аллен сформулировал два очень важных для него постулата. Первое: критик является проводником читателя в изучении искусства, а его работы — путеводитель по этой области человеческой деятельности. Второе: разнообразие критических суждений объясняется тем, что критики исходят или из устоявшихся мнений или из собственных убеждений¹³. Первый подход, разумеется, предпочтительнее. В разных вариантах подобные рассуждения о целях и методах критики будут звучать у авторов этого направления практически до середины 50-х годов. Не нужно учить гения, как писать, вослицил Эндрю Уильям Джонсон в статье “Американская литература: ее свойства и развитие” (“Виг ревью”, 1845), но нужно учить читателя и “малых” авторов. А слова рецензента “Патнемс мэгезин” скорее могли бы принадлежать 1810 г., а не 1854 г., когда они были написаны: задача критики — “совершенствовать вкусы, очищать стиль и улучшать нравы”¹⁴. Влияние литературы на общественную нравственность было предметом не-

усыпного внимания этих критиков, как и “борьба за нравственность” в самой литературе. Больше всего традиционно “доставалось” литературе французской. Ограничимся лишь одним примером. В 1839 г. “Нью-Йорк ревью” опубликовал статью Сэмюэля Уорда “Современный французский роман”, в которой автор предложил изъять из открытого доступа в библиотеках романы Бальзака, ибо их нельзя предлагать публике вместе с творениями Шекспира и Скотта. Однако литературные круги должны быть знакомы с творчеством этого писателя, представляющего другую, нежели американская, мораль. Элита сможет правильно воспринять и осудить извращенные чувства бальзаковских персонажей, а нравственному здоровью нации они могут повредить¹⁵.

Имели “никербокеры” и свое представление о путях развития национальной американской литературы, также выросшее из идей предшествующего времени. Сначала они просто повторяли требования описывать природу, историю страны, быт и традиции американцев. Постепенно дополняя их новыми соображениями, они заговорили о том, что эти объекты должны быть описаны с чувством патриотизма, которое и придаст американской литературной продукции особое качество. Тот же Сэмюэль Уорд, к примеру, так сформулировал задачу писателя: использовать “те идеи и чувства, которые должны формировать фундамент великой национальной литературы: наше романтическое происхождение, наше великолепное местоположение и наше великое предназначение — возрождение гуманизма”¹⁶. В целом же, процесс создания национальной литературы, по мнению критиков этого направления, будет долгим и постепенным. Литература как выражение сущности нации станет развиваться вместе с ней, и лишь в будущем, когда “под влиянием новых обстоятельств сформируется свежее и полное самосознание” нации, появится и национальная литература¹⁷. А до тех пор критика должна поддерживать и в читателях, и в писателях интерес к отечественной словесности и, отбирая из богатого арсенала мировой культуры модели, которые подходят для воплощения американского опыта, руководить периодом ученичества.

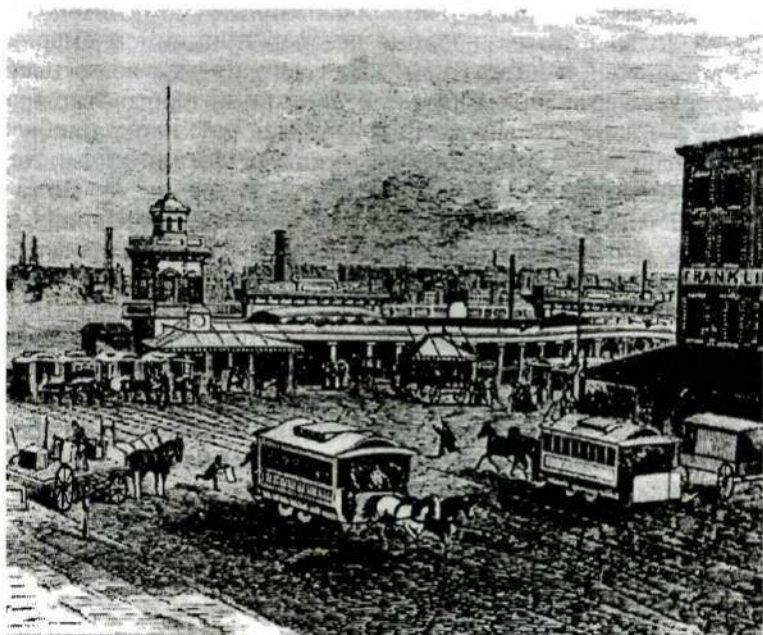
Политическим оппонентом “никербокеров” в начале 40-х годов стала группа “Молодая Америка”. Ее организаторами и лидерами были молодые нью-йоркцы Эверт Дайкинк, Корнелиус Мэтьюз и Уильям Альфред Джонс. Остальной состав не был постоянным, и в разные годы столь несходные по взглядам литераторы, как Готорн, Лонгфелло, По и многие другие, сотрудничали в издаваемых группой журналах: “Арктурус”, “Америкен литерери газетт”, “Литерери уорлд”. Однако журналы эти существовали недолго, и основная деятельность младоамериканцев связана с учрежденным в 1837 г. в Вашингтоне и переехавшим в 1841 г. в

Нью-Йорк журналом "Юнайтед Стейтс мэгезин энд демокрэтик ревью". Этот журнал издавали активные сторонники пришедшей к власти демократической партии Джон О'Салливан и Сэмюэль Ленгтри, которые придали ему отчетливую политическую направленность: журнал защищал и пропагандировал идеи демократической партии Эндрю Джексона — Мартина Ван Бюрена.

Джексоновская демократия стремилась, в соответствии с изменившимися условиями, скорректировать деятельность политических и экономических институтов страны в интересах мелкой и средней буржуазии, что было оформлено знаменитой формулой "правления большинства". В культурной жизни это выразилось в виде атаки на виговский принцип элитарности. Поскольку искусство должно быть адресовано широким массам, мнение публики и ее выбор объявляются лучшими и самыми надежными критериями оценки литературных произведений. "Молодая Америка" использовала эти идеи в своих статьях о литературе, продолжив, таким образом, традицию "идеологической критики" в американской словесности. Можно считать традиционным и убеждение младоамериканцев в том, что литература должна выполнять прежде всего задачи воспитания и просвещения нации. Только, с их точки зрения, это должно быть демократическое воспитание масс. От литературно-художественной критики они требовали столь же четкой политической и гражданской позиции, что, однако, по их мнению, ни в коем случае не должно вести к нормативности, диктату. Э.Дайкинк одним из первых открыто выступил против авторитета лорда Кеймса, призвав коллег отбросить его "Основания критики" как устаревшие¹⁸.

Младоамериканцы много писали не только о задачах, но и о принципах литературной критики. Из этих статей становится очевидно, что они достаточно глубоко усвоили романтические принципы органической критики, воспринимающей произведение литературы как нечто целостное и помогающей читателю постичь всю его неповторимость и глубину, но непременно увязывали их со своей политической программой. Произведение подчиняется законам внутренней природы, прояснить которые для "демократических масс" и есть задача "демократической критики". Критику они почитали искусством, которому нужно учиться и к которому нужно относиться творчески. Об этом, например, размышлял У.А.Джонс в статье "Газетная критика", помещенной в первом номере журнала "Арктурус" за 1841 г., а Корнелиус Мэтьюз в предисловии к этому номеру объявил критическое эссе синтетическим жанром, вбирающим в себя другие формы литературы¹⁹.

Рассматривая проблему формирования национальной американской литературы, младоамериканцы также "пропускали" эстетические положения через политические установки. Уже в первом



ФУЛТОН. ПЕРЕПРАВА

Ок. 1852.

номере “Демокрэтик ревью” они обозначили свою позицию: “Демократия должна стать жизненно важным принципом американской национальной литературы”. Для чего прежде всего необходимо творческое воображение, при помощи которого “все традиционные объекты размышлений и возникающие вновь проблемы, так или иначе связанные с человеческим существованием, должны быть заново пересмотрены с этой точки зрения”²⁰. Тогда национальная литература превратится в “выражение оригинальной, естественно развивающейся жизни страны и будет облечена в столь совершенную форму, что сможет встать вровень с мировой литературой”²¹.

Оригинальность американской жизни представлялась младоамериканцам не столько в виде отечественных пейзажей, сколько в форме национального сознания, разумеется, демократического, которое должно быть присуще писателю и которое он должен воссоздать в своих произведениях. Такое понимание “оригинальной” американской литературы в противовес требованию “новизны материала”, являющемуся свидетельством “глупого национализма”, неоднократно декларировал в своих статьях Э.Дайкинк²². Особенно подробно он остановился на этой проблеме в статье “Национальное в литературе”, опубликованной в “Демокрэтик ревью” в 1847 г. Демонстрируя исторический подход, Дайкинк анализирует причины культурной зависимости США от Англии и утверждает реальную возможность формирования культурной автономии. Повторив, что “Молодая Америка” выступает за использование писателями национальных тем, он снова подчеркнул: “Мы не хотим ничем ограничивать наших писателей в выборе сюжетов”. Проблема, на его взгляд, заключается в том, что “у наших писателей отсутствует национальное сознание; что они рабски следуют старым или чужеземным образцам; что в своих сюжетах и манере они британцы или немцы, но никак не американцы”²³. Им же следует создавать свои национальные модели, а не использовать иноземные.

По мнению “Молодой Америки”, писатель, так сказать, отвечающий всем требованиям, может появиться в стране в любой момент. Возможно, этот национальный гений уже существует, и задача критики — увидеть его, поэтому группа очень внимательно относилась к творчеству соотечественников и многим, особенно начинающим, помогала. Так, они первыми оценили дарование Мелвилла, Уитмена, с уважением относились к Готорну.

Сравнивая высказывания “никербокеров” и младоамериканцев о возможных путях и проблемах развития, мы видим, что основных камней преткновения в их яростной полемике было три: представления о темпах этого развития, его социально-политическом смысле и отношении к “европейскому наследию”. Это

идеологические факторы, но именно они определяли суть деятельности большинства критиков того времени, ибо по своим эстетическим воззрениям все они принадлежали к романтическому направлению. Не было особых расхождений и в методике анализа: произведение рассматривалось обычно с точки зрения правдоподобия сюжета и характеров и совершенства стиля.

Особую роль в формировании американской литературной критики нового типа сыграли трансценденталисты. Они излагали свои воззрения не только в многочисленных лекциях и эссе общего характера, но также и в статьях, которые можно безусловно назвать литературно-критическими. Большинство этих статей печаталось в журналах, которые участники движения пытались издавать в разные годы. Таких попыток с середины 30-х годов ими было предпринято одиннадцать, но наиболее заметную роль в истории американской философско-эстетической, а также литературно-критической мысли сыграл журнал "Дайел", просуществовавший дольше других — с июля 1840 г. по апрель 1844 г.

Литературно-критические статьи трансценденталистов прежде всего являются манифестами их собственных эстетических позиций. Неразрывное единство Истины, Добра и Красоты, отстаиваемое "конкордскими мудрецами", знаменует начало нового этапа в развитии американской философской мысли и сразу же изменяет методологические основы литературной теории. Это единство представляется неотъемлемой основой истинного искусства, вытесняя прямолинейную концепцию этико-эстетического единства произведения. Опираясь на общеэстетические принципы, участники группы формируют и новые подходы к анализу художественных произведений.

Один из зачинателей движения, Фредерик Генри Хедж не зря считал едва ли не самым важным своим сочинением эссе "Кольридж", напечатанное в марте 1833 г. в "Крисчиен экземинар". В нем Хедж одним из первых в американской критике декларировал принцип "вживания" читателя в текст. Чтобы понять Кольриджа и немецких романтиков, "нужен метафизический талант". Необходимо "постичь и воспроизвести в себе систему, единственная ценность которой для нас должна зависеть от нашей личной способности сконструировать ее для себя из материалов нашего собственного сознания; система существует для нас только при этом условии"²⁴. Кольридж "темен только для тех, в ком самом нет глубин, соответствующих его глубине" (24; р. 68). Рассуждая о философии Кольриджа, Хедж предложил определенную методику постижения этой философии, которую его соратники смогут затем применять и к анализу художественных произведений. Для того, чтобы проникнуть в суть авторских идей, необходимо для начала стать на его точку зрения, заявляет Хедж и называет такой

метод “синтетическим”: “первый постулат принимаешь за данность, так как его правильность доказывают все последующие рассуждения, которые составляют целостную конструкцию. Финальный шаг — установление совпадения фактов повседневного опыта и нашего внутреннего мира с тем, к чему мы пришли в ходе рассуждений” (24; pp. 70–71).

Годом позже Хедж применил этот метод в статье “Шиллер”, которую также опубликовал в “Крисчиен экземинар”. Отметив, что истинное жизнеописание поэта — это “история духа, а не личности, запись мыслей, а не событий”, он говорит, что современное состояние духа — это “яростное беспокойство”, недовольство и сомнение во всем, что создали Бог и человек. Поэтому художественным произведениям этой эпохи свойственны богатство воображения и живое изображение страстей. Лучший в этом смысле пример, по мнению Хеджа, — “Разбойники” Шиллера (24; pp. 79–80).

И все же, сопереживая, принимая точки отсчета автора, читатель и критик — самый внимательный читатель — должны и имеют право судить. В обширной статье “Размышления о современной литературе”, напечатанной в одном из номеров “Дайела” (октябрь 1840 г.), Эмерсон употребил формулу, очень похожую на те, которыми оперировали его предшественники: “Мы должны учиться судить книги по абсолютным критериям. Это критерии “высшей правды”, а не века”²⁵. Только дело в том, что эту “высшую правду” Эмерсон и его соратники понимают совершенно иначе, чем критики других направлений. Проявление “Чувства Бесконечного”, стремление к Идеалу, наличие трансцендентальной идеи определяют степень совершенства творений того или иного литератора. Так, Вордсворт, несмотря на довольно “ограниченные поэтические способности”, заслуживает звания поэта, так как в его стихах есть трансцендентальная идея. А у Шелли “Чувство Бесконечного” хотя и присутствует, но не в той степени, чтобы считать его поэтом (25; p. 150). Ближе всех к Идеалу, с точки зрения Эмерсона, да и других трансценденталистов, великий Гете. “Если подходить к Гете в мерками “обычной критики”, то необходимо будет признать, что при высоком образе мыслей ... этот мастер поэзии и великий ученый драматическим искусством, редчайшим даром в мире, ... обладает лишь в малой степени” (25; p. 153). Но если подойти к Гете с позиций “критики, которая не столько рассуждает, сколько чувствует”, мы постигнем более истинного идеального Гете, мы поймем, почему такие поэты изменяют мир (25; p. 157).

В этом же номере “Дайела” была помещена подборка стихов Уильяма Эллери Чаннинга, для которой Эмерсон написал вступление, озаглавив его “Новая поэзия”. Он как бы продолжил раз-

мышления о “табели о рангах” в литературе. Произведения “гения” часто несовершенны, так как для такого художника не столь важно понравиться публике, сколь приблизиться к “Идеальной Красоте”. На то, что обеспечивает успех, обращает внимание “талант”. “И все же даже неудачи гения лучше, чем победы таланта” (25; р. 222). Эта мысль, многократно повторявшаяся всеми трансценденталистами, далеко не безоговорочно принималась современниками, даже сочувствовавшими их идеям, так же, как и пророчески-безапелляционный тон, которым пользовались критики трансценденталистской ориентации в своих писаниях. Зачастую она подводила и самих сторонников учения, заставляя превозносить малохудожественные произведения, если они видели в них отблеск “Бесконечности”, и наоборот.

В наиболее последовательном виде принципы трансцендентализма были применены в области литературно-художественной критики Маргарет Фуллер, которую можно назвать одним из первых в США профессиональных критиков (см. главу о М. Фуллер во II т. наст. изд.). Именно она была первым редактором “Дайела” — при ней были заложены фундаментальные основы и определен профиль журнала: сочетание собственно художественных произведений, общефилософских работ, литературно-критических материалов, в большинстве которых отдельная книга или имя писателя являлись лишь отправной точкой для теоретических рассуждений. Она предприняла единственную в американской периодике того времени попытку выстраивать публикации в форме диалога, дабы представить читателю разные точки зрения на какую-либо философскую или литературную проблему. Попытку эту нельзя признать успешной, так как первые номера “Дайела” грешат разнообразием мнений, и Эмерсон, заменивший Фуллер на посту главного редактора в 1843 г., вернулся к более привычному принципу идейного и тематического единства, сделав журнал рупором философии трансцендентализма. В течение двух лет Фуллер вела раздел литературной критики в нью-йоркской газете “Трибюн”, печаталась в других изданиях.

Круг литературных интересов Маргарет Фуллер обширен, хотя очевидна любопытная деталь — в статьях “Дайела”, аналитических по стилю и обширных по размерам, она преимущественно обращается к творчеству европейских писателей, публикации же “Трибюн” в значительной части являются рецензиями, посвященными американским авторам. Но о чем бы ни писала Фуллер, она всегда имела в виду задачу, которую считала для критика основной, — приобщить читателя к интеллектуальной жизни мира, научить его размышлять вместе с выдающимися умами современности и прошлого, а потому ее рецензии часто приобретали характер эссе²⁶. Она стремилась представить целостный мир челове-

ческой культуры через знакомство с отдельными его элементами или произведениями представителей разных национальных традиций. Особенно много сделала она для пропаганды в своей стране немецкой литературы, так как считала, что "в ней заключены жизнь и мудрость века"²⁷.

Во всех сочинениях Фуллер четко прослеживаются идейно-эстетические установки трансцендентализма. Сосредоточивая внимание на творческой личности, она оперирует понятиями "гений" и "талант", ищет "трансцендентальную идею" и требует органической формы для ее выражения. Наряду с этим, она широко использует приемы и принципы общеромантической методологии, рассуждая, например, об историческом и национальном контексте. Особенно показательны в этом плане ее статьи в "Трибюн" Х.Грили, где она уделяла главное внимание текущему литературному процессу в Америке. Одна из первых ее рецензий посвящена только что вышедшей второй серии "Эссе" Р.У.Эмерсона (17 декабря 1844 г.). Стремясь объяснить "Эссе" через личность их автора, Фуллер представляет конкордского мыслителя прежде всего как носителя ново-английского духа и культуры. Однако восхищение идеями друга не мешает Фуллер заявить, что ни одно из его сочинений не соответствует тем высоким требованиям органического единства, которые предъявляет к произведениям романтическая доктрина (27; pp. 389–395). С похвалой отзывалась Фуллер о новеллах Э.По, особенно о новелле "Убийство на улице Морг", героя которой или человека, похожего на него могучим и дисциплинированным умом, она хотела бы видеть главным действующим лицом "метафизического романа" (11 июля 1845 г.; 27; pp. 396–397). Гораздо сдержаннее оценивала она несколько месяцев спустя сборник «"Ворон" и другие стихотворения» По. Рецензия на последний поэтический сборник По наглядно демонстрирует особенности критического мастерства Фуллер. Она прекрасно понимает и показывает читателю особенности эстетики поэта. Отсутствие четкой "идеи" и сюжета, холодность и неясность образов в его стихах, разумеется, противоречили трансценденталистской концепции поэта, но лишь тональность текста самой Фуллер, выбор слов показывают ее несогласие с творческой манерой По: "Воображение этого писателя редко выражает себя в четких формах, но чаще всего в череде образов, далеких, как цепь освещенных луной облаков на горизонте, беспорядочных, но живописных и связанных внутренней гармонией" (27; pp. 398–403).

Подобно многим современникам, Маргарет Фуллер уделяла большое внимание анализу критики как важного явления литературной жизни США. В обращении "Издатели к читателю", которым открывался первый номер журнала "Дайел", трансцендента-

листы воздерживались от определения задач своего издания: "Если наш журнал хочет быть в духе времени, он не будет сейчас предсказывать свой курс" (25; р. 3). Однако они ясно заявили, что центральное, хотя и не исключительное место в нем будет отдано литературно-художественной критике. А следующей статьей номера было "Небольшое эссе о критиках", принадлежавшее перу Фуллер. Наряду с "воспроизводящей" критикой она выделяет еще три ее типа: "субъективную" (subjective), "воспринимающе-оценивающую" (apprehensive) и "всеобъемлюще-постигающую" (comprehensive).

Если "воспроизводящая" критика только сообщает, "что есть данное произведение" (25; р. 8), то благодаря критике "субъективной" "читатель больше узнает о самой критике, нежели об авторе" (25; р. 5). "Воспринимающе-оценивающий" критик старается объяснить произведение изнутри, став на позиции автора. Но лишь критик последнего — высшего — типа может не только понять произведение, раскрыв его творческую историю, показав связь с национальными традициями и жизнью, но и постичь его как часть вселенной — великого целого, высшей формой познания которого является Искусство. Благодаря такому подходу критик может предложить читателю идейно-эстетический анализ произведения, который поможет ему не только в познании, но и в самоподготовке к служению высшим целям и идеалам. Иными словами, наряду с познавательной, критика осуществляет и воспитательную функцию, но совершенно особого плана.

Естественно, что Фуллер не могла остаться в стороне от обсуждения проблемы национальной американской литературы. Она часто касалась ее в различных своих сочинениях, а в 1845 г. написала эссе "Американская литература. Ее состояние в настоящее время и перспективы на будущее", которое затем включила в книгу "Статьи о литературе и искусстве" (1846). Как и младоамериканцы, Фуллер мечтает о национальном гении, который "должен подняться и проявить себя в этом полушарии", и считает, что "первые, пусть еще очень робкие, лучи солнца, которое озарит его день рождения, уже различимы"²⁸. Однако она убеждена, что национальная литература не появится "до той поры, пока наша страна не обретет нравственного и духовного достоинства в степени достаточной для того, чтобы ценить свободу нравственную и духовную не менее высоко, чем свободу политическую, ... пока не родятся национальные идеи и не потребуют настоятельно, чтобы их облекли в бесчисленные новые, не похожие ни на какие другие формы" (28; р. 330). Таким образом, отказываясь от надежды на быстрое решение проблемы, Фуллер, в соответствии с доктриной трансцендентализма, прибавляет к идее освоения новой земли и призыву сформировать общенациональные идеалы требо-

вание духовного развития личности, результатом которого должен стать человек нового типа.

Особую позицию в литературно-критических баталиях середины девятнадцатого столетия в США занял Эдгар Аллан По. На Юге США авторитет и влияние английских журналов и их модели литературной критики не просто сохранялись дольше, чем на Севере, но в известной мере поддерживались растущим чувством оппозиции тем процессам, которые происходили в самых разных областях жизни северо-восточных штатов. И Эдгар По в первых статьях, опубликованных в ричмондском журнале "Сазерн литерери мессенджер" с середины 1835 г., следовал общим принципам, обильно цитировал, комментируя часто едко и даже оскорбительно, авторский стиль, способы создания образов и характеров. Вместе с тем, По стремится сам предложить какую-то систему критериев, принципиальных закономерностей, руководствуясь которыми можно было бы оценивать художественное произведение. Так, в напечатанном в январе 1836 г. в "Сазерн литерери мессенджер" обзоре творчества Л.Сигурни анализ ее поэтических сочинений был проведен с использованием критерия единства эффекта художественного произведения, сформулированного в этой статье. Чуть позже, в сентябре 1836 г., в рецензии на роман Р.М.Берда "Шепард Ли" По изложил свои соображения о том, как можно добиться наибольшего правдоподобия повествования. А в статье "Новеллистика Натаниэля Готорна" (1847) По-критик сформулировал принцип оригинальности литературного произведения. Впоследствии эти требования он будет предъявлять практически всем рецензируемым авторам.

Нетрудно заметить, что Эдгар По предложил принципиально новый подход для критики. Во-первых, критерии, по которым анализируется произведение, выводятся из художественной структуры самого произведения, а не прикладываются к ней извне. Во-вторых, сами эти критерии также образуют своего рода структурное единство, ибо направлены на то, чтобы выявить уже упоминавшееся "единство эффекта или впечатления"²⁹, производимого на читателя литературным сочинением, будь то проза или поэзия. Оценка степени мастерства при достижении этого эффекта и есть единственная задача критики. Необходимо "ограничить область литературной критики суждениями о *мастерстве*. Написана книга — и именно как книгу мы ее и рецензируем. Высказанные в ней взгляды, иначе как в их связи с произведением, критика не касаются. Его дело — только решать, как именно эти взгляды воплощены"³⁰. Эдгар По нарушил принцип "идеологической" критики, царствовавшей в Америке на протяжении нескольких десятилетий.

Безусловно, Эдгар По в той же степени, что и другие критики, был подвержен симпатиям и антипатиям, а потому не всегда придерживал собственные принципы, но его рецензии многое представляли американскому читателю в новом свете. Так, например, в мае 1836 г. он напечатал в "Сазерн литерери мессенджер" статью, где хвалил художественные достоинства книги миссис Троллоп (матери известного романиста) "Домашние нравы американцев", чем рассердил многих соотечественников, возмущенных критическими замечаниями в собственный адрес. Он положительно оценил также роман Бульвер-Литтона "Риенци" за то, как в нем изображены человеческие страсти³¹, в то время как другие американские обозреватели в своих статьях дружно критиковали английского писателя за сам факт изображения не всегда чистых страстей. Пользуясь своей системой, По смог понять и выявить достоинства столь разных и столь непохожих на него самого авторов, как Диккенс, Огастес Лонгстрит и Готорн.

Необходимо отметить и еще одно существенное отличие критической концепции Э.По. Если его коллеги, рассуждая о "гении", ждали проявления естественной гениальности, предпочитательно в "национальном варианте", то По, единственный из американцев того времени, говорил о том, что гениальные способности для своей реализации нуждаются в литературном мастерстве. Содействовать писателю в овладении им — вторая задача критики. Воспитание и читателя, и писателя, осуществляемое критикой, по его убеждению, есть воспитание исключительно эстетическое, а не нравственное, не идейное или патриотическое. Именно поэтому По был одним из немногих деятелей культуры, осознававших двойственность литературного процесса в США первой половины XIX в. и, выступая в защиту таких организационных и законодательных мер, как поддержка отечественных писателей, закон об авторском праве и т.д., говорил, что национальность — "это скорее политическая, чем литературная идея" (11; p. 146).

Сходных взглядов на проблему формирования национальной литературы придерживался и младший современник и коллега Эдгара По, Джеймс Рассел Лоуэлл. "Нам предлагают завести себе литературу, как люди заводят карету, чтобы было не хуже, чем у соседей, — откровенно иронизирует он, — ... мы выращиваем литературу. Мы так обильно поливаем и столь тщательно укрываем ее, что почва становится слишком сырой и тенистой, чтобы на ней могло произрастать что-нибудь, кроме грибов; удивившись, что на этой почве не всходят дубы, мы путем голосования объявляем гриб дубом, его американской разновидностью"³². Эти слова написаны в 1849 г., когда Лоуэлл завоевывал (и успешно) репутацию критика так же, как и поэта. Он принимал активное участие

в литературно-критической борьбе середины века, в основном возражая против крайностей позиций различных группировок. В статьях 40–50-х годов он продемонстрировал умение использовать большинство романтических принципов, уже “привитых” на американской почве его непосредственными предшественниками, не отказываясь, впрочем, полностью от критериев идейной и нравственной ценности художественного произведения. Этот же подход Лоуэлл использовал и в 60–80-е годы, когда была создана большая часть его литературно-критических работ. Его эссе о великих мастерах литературы прошлого — Шекспире, Сервантесе, Данте — являются прекрасными примерами романтической критики в приложении к истории литературы. В то же время в его статьях, посвященных современникам, романтический принцип всеобъемлющего постижения зачастую перерастает в эклектизм, тогда как анализ произведения подменяется набором впечатлений и наблюдений, нередко довольно метких, но не скрепленных эстетической идеей. Таким образом, деятельность Дж. Р. Лоуэлла стала завершающим этапом американской романтической критики, которая оставила своим преемникам весьма солидный багаж не только в виде книг и статей, но и в виде самобытных эстетических концепций и теоретических разработок, даже если литературная действительность второй половины XIX в. и потребовала коренного пересмотра сложившихся в этот период представлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *North American Review*, 1818, VI, p. 240.

² *North American Review*, 1825, XXI, p. 349.

³ *American Quarterly Review*, 1830, VIII, p. 314.

⁴ *Portfolio*, 1811, III, № 6, p. 100.

⁵ *North American Review*, 1824, XIX, p. 314.

⁶ Longfellow H.W. Defence of Poetry. // *American Poetic Theory*. Ed. by G. Perkins. N.Y., 1972, p. 80.

⁷ *North American Review*, 1816, II, p. 235.

⁸ Тертерян И.А. Введение. // *История всемирной литературы*. М., 1989, т. 6, с. 12.

⁹ Цит. по: Clark H.H. Changing Attitudes in Early American Literary Criticism. 1800–1840. // *The Development of American Literary Criticism*. Chapel Hill, 1955, p. 59.

¹⁰ *North American Review*, 1839, XCIX, p. 317.

¹¹ Цит. по: Miller, Perry. The Raven and the Whale. N.Y., 1956, p. 40.

¹² *Knickerbocker*, 1834, IV, pp. 12–13.

¹³ *New York Review*, 1838, II, pp. 49–75.

¹⁴ *Putnam's Magazine*, 1854, III, pp. 408–409.

¹⁵ *New York Review*, 1839, IV, pp. 441–456.

¹⁶ *New York Review*, 1839, V, p. 440.

¹⁷ *Whig Review*, 1845, p. 575.

- ¹⁸ *New York Review*, 1840, VII, p. 432.
- ¹⁹ О других аспектах литературно-критической теории "Молодой Америки" см. подробнее в кн.: Ковалев Ю.В. Молодая Америка. Л., 1971.
- ²⁰ *Democratic Review*, 1837, I, p. 14.
- ²¹ *Democratic Review*, 1846, XIX, pp. 198–202.
- ²² См. например: Duyckinck E.A. Mathew's Writings. // *New York Review*, 1840, VII, p. 430; Duyckinck E.A. Miss Barrett's Poems. // *Arcturus*, 1841, I, pp. 171–176; Duyckinck E.A. Home Criticism. // *Literary World*, 1847, I, p. 269.
- ²³ Дайкин Э.О. Национальное в литературе. // Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 375.
- ²⁴ The Transcendentalists. An Anthology. Ed. by Perry Miller. Cambridge, Mass., 1960, pp. 68–69.
- ²⁵ *The Dial. Magazine for Literature, Philosophy and Religion*. In 4 vols. N.Y., 1961, v. I, p. 140.
- ²⁶ См. об этом подробнее: Зыкова Е.П. Литературная критика американских романтиков (эссенстика Маргарет Фуллер). // *Филологические науки*, 1981, № 5, с. 29–36.
- ²⁷ Fuller, Margaret. The Writings. Ed. by M.Wade. N.Y., 1941, p. 237.
- ²⁸ Фуллер М. Американская литература. Ее состояние в настоящее время и перспективы на будущее. // Эстетика американского романтизма, с. 330.
- ²⁹ Poe, Edgar Allan. The Complete Works. 17 vols. N.Y., 1902, v. XI, p. 106.
- ³⁰ По Э.А. Обзорение новых книг. // Эстетика американского романтизма, с. 105.
- ³¹ Poe, Edgar Allan. The Complete Works, v. VIII, pp. 222–229.
- ³² Lowell, James Russell. Nationality in Literature. // *Literature in America*. N.Y., 1957, pp. 78–79.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ*

- Абрахамс, Роджер Д. (Abrahams, Roger D.) 476, 490
- Авиакта, Мэрилу (Awiakta, Marylou) 453
- Агассис, Лунс (Agassis, Louis) 238, 244
- Адамс, Генри (Adams, Henry) 238, 241, 426
- “Мон-Сен-Мишель и Шартр” 241
- Адамс, Джон Квинси (Adams, John Quincy) 309, 513, 514, 555
- Адамс, Ричард (Adams, Richard) 461
- “Краткая история делаваров” 461
- Акт о переселении (Indian Removal Act) 452
- Александр I 315
- Александров В.А. 306
- Алисон, Арчибалд (Alison, Archibald) 560
- Аллан, Джон (Allan, John) 179, 180, 181, 183
- Аллен, Джордж (Allen, George) 564
- “Воспроизводящая критика” 564
- Аллен Г. 221
- Аллен, Итен (Allen, Ethen) 162, 336
- “Американская драма” (анон.) 520
- “Американский индеец” (Corway's *American Indian*) 458
- Американское аболиционистское общество 321
- Американское антирабовладельческое общество (American Anti-Slavery Society) 308, 315, 317, 319, 320, 323, 329
- “Американ кюотерли ревью” (*American Quarterly Review*) 520, 576
- “Американ литерери газетт” (*American Literary Gazette*) 565
- “Американ мансли мэгезин” (*American Monthly Magazine*) 42
- “Американ мэгезин” (*American Magazine*) 41
- “Американ ревью” (*American Review*) 562
- Андерсон Ч. (Anderson Ch.) 136, 144, 170
- Анненский И. 276, 284
- Аристотель 198
- “Арктурус” (Arcturus) 565, 566, 577
- Арнольд, Бенедикт (Arnold, Benedict) 542
- Арнольд, Мэтью (Arnold, Mathew) 240
- Арп, Билл, см. Смит, Чарльз
- “Атлантик мансли” (*Atlantic Monthly*) 233, 243, 244, 245, 402, 422, 426
- Ауэ, Гартман фон дер 303
- Ауэрбах, Джонатан (Auerbach, Jonathan) 102, 113
- Афанасьев А. 305
- “Африканская роща” 553
- Байрон, Джордж Гордон (Byron, George Gordon) 15, 106, 113, 129, 147, 149, 174, 180, 200, 205, 216, 233, 245, 291, 379, 521, 540, 557, 559
- “Английские барды и шотландские обозреватели” 233
- “Дон Жуан” 216
- “Манфред” 147, 149
- “Остров” 129
- Бакунин М. А. 277
- Бальзак, Оноре де 12, 68, 565
- Бальмонт К. Д. 200, 205, 208
- Баллу, Хосеа (Ballou, Hosea) 343
- Банс, Оливер Белл (Bunce, Oliver Bell) 542
- “Любовь в 76-м. Пронсшествие в эпоху революции” 542
- Барака, Имаму Амири (Baraka, Imamu Amiri, псевд.; наст. имя Джонс, Лерой, Jones, LeRoi) 571

* Составитель - М.В. Глостанова

- Баркер, Джеймс Нельсон (Barker, James Nelson; псевд. Томас Мортон, эскв., Thomas Morton, Esq.) 520, 521, 524-531, 532, 533, 547, 555
 "Америка" 524, 525
 "Аттила" 525
 "Дамон и Пифий" 525
 "Индийская принцесса, или La Belle Sauvage" (The Indian Princess, or La Belle Sauvage) 526, 527, 531
 "Испанский корсар" 524
 "Как испытать возлюбленного" 529
 "Мармион" 528
 "Путешественники, или Очарование музыки" 528
 "Слезы и улыбки" (Tears and Smiles; первонач. назв. "Назови это сам") 525
 "Спасение канонира, или Три года в проливе Нутка" 528
 "Суеверие, или Отец-фанатик" (Superstition, or The Fanatic Father) 528, 529-531, 547, 555
 "Эмбарго, или Что нового" 526
 Барлоу, Джоэл (Barlow, Joel) 291, 471
 "Колумбиада" (The Columbiad) 291
 Барт, Джон (Barth, John) 141, 210
 Барт, Ролан 219, 221
 Бассетт, Джон Спенсер (Bassett, John Spencer) 328
 "Очерки и памфлеты о борьбе с рабством" 328
 Баумфри, Изабелла (см. Странствующая Истина) 472, 506
 Бахтин М.М. 150, 213, 214, 221
 "Литературно-критические статьи" 221
 Бедфорд, Дентон Р. (Bedford, Denton R.) 453
 Безансон У. 171
 Бейкер, Уильям Мамфорд (Baker, William Mumford) 428
 "В самом центре: хроника отделения" 428
 Бейкер, Хьюстон (Baker, Houston) 500, 511
 Белинский В.Г. 162, 171
 Белинский Я. 416, 417
 Белл, Майкл Дэвидт (Bell, Michael Davitt) 112
 Бен Г. 286
 Бенджамин, Парк (Benjamin, Park) 42
 Бене, Стивен Винсент (Benet, Stephen Vincent) 290, 297
 "Звезда Запада" 290
 Бенсик, Кэрл (Bensik, Carol) 84, 112
 Бентам, Иеремия 348, 349, 363
 Бентли Р. (Bentley R.) 155
 "Беовульф" (Beowulf) 304
 Берд, Роберт Монтгомери (Bird, Robert Montgomery) 548, 574
 "Шепард Ли" 574
 Бернс, Роберт (Burns, Robert) 239, 251
 Бернс, Энтони (Burns, Anthony) 330, 335
 Бибб, Генри (Bibb, Henry) 494
 "Повесть о жизни и приключениях Генри Бибба, написанная им самим" (Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb, Written by Himself) 494
 "Библиотека для чтения" 125, 341
 Библия 53, 92, 210, 262, 289, 298, 307, 314, 324, 327, 330, 339, 359, 366, 385, 392, 455, 460, 476, 479, 486
 "Ветхий завет" 371
 "Евангелие" 304, 367
 "Екклесиаст" 260
 "Новый завет" 371
 "Отче наш" 457
 Биллингс, Джош (Billings, Josh; наст. имя Shaw, Henry Wheeler) 446
 "Билья о правах" 351
 Бичер, Генри Уорд (Beecher, Henry Ward) 312, 331, 332, 354
 "Время пришло" 331
 Бичер, Кэтрин 354
 Бичер, Лайман (Beecher, Lyman) 312, 354, 356, 357, 373
 Бичер-Стоу, Гарриэт (Stowe, Harriet Beecher) 6, 20, 309, 311, 324, 330, 343, 354-380, 383, 497, 506, 510, 511
 "В защиту леди Байрон" (Lady Byron Vindicated) 379
 "Дред, повесть о проклятом болоте" (Dred, a Tale of the Great Dismal Swamp, прилож. "Призна-

- ния" Ната Тернера) 368, 371-372, 374, 380
 "Жемчужина островов Ор" (The Pearl of Orr's Islands) 373
 "Жители Поганука" (Pogonuc People) 373
 "Ключ к "Хижине дяди Тома" (A Key to Uncle Tom's Cabin) 369
 "Моя жена и я" (My Wife and I) 377, 378
 "Мы и наши соседи" (We and Our Neighbours) 377, 379
 "Мэйфлауэр, или Очерки нравов и характеров потомков пилигримов" (The Mayflower; or, Sketches of Scenes and Characters Among the Descendants of Pilgrims) 356
 "Нежная тирания" (Pink and White Tuganpu) 377, 378
 "Немедленное освобождение" 357
 "Обращение к женщинам свободных штатов" 324, 330
 "Олдтаунские рассказы Сэма Лоусона у камина" (Sam Lawson's Oldtown Fireside Stories) 373
 "Олдтаунские старожилы" (Oldtown Folks) 373, 375, 376
 "Сватовство священника" (The Ministers' Wooing) 373, 374, 375
 "Хижина дяди Тома" (Uncle Tom's Cabin) 6, 20, 309, 329, 340, 341, 351, 354, 358-372, 374, 376, 379, 380, 383, 498, 544
 "Человек, который был вещью" (первонач. назв. "Хижины дяди Тома") 358
 Бичеры 357
 Блок А.А. 177, 187, 188, 213, 221
 "Русские лэнды" 187
 Блэкберд, Эндрю (Blackbird, Andrew) 461, 463, 464
 "История индейцев оттава и чиппева в Мичигане" (History of the Ottawa and Chippewa Indians of Michigan) 461
 "Блэквудс мэгэзин" (Блэквуд; *Blackwood's Magazine*) 557
 Блэр, Уолтер (Blair, Walter) 446, 450
 Бодлер, Шарль 24, 174, 175-177, 178, 188, 189, 194, 198, 209, 221, 282, 286
 "Лебедь" 286
 "Цветы зла" 175, 176, 188, 195
 "Эдгар По. Жизнь и творчество" 221
 Бойсен Х. Х. 364
 Боккаччо, Джованни 289
 Болдуин, Джеймс Артур (Baldwin, James Arthur) 360, 361, 379, 380, 489, 510
 "В следующий раз — пожар" 361, 489
 "Идите и вешайте с горы" 489
 Бомон Г. 341
 "Мария, или Рабство в Соединенных Штатах" 341
 Бонапарт, Луи 176
 Бонапарт, Мари 178, 221
 Бонтан, Арна (Bontemps, Arna) 489
 Бородинская М. 262
 Борхес, Хорхе Луис 141
 "Бостон ивнинг транскрипт" (*Boston Evening Transcript*) 316
 "Бостон рекордер" (*Boston Recorder*) 515
 "Бостонская школа" 7, 19, 222
 Боткин, Бенджамин Альберт (Botkin, Benjamin Albert) 435, 449, 450
 Боукер, Джордж Генри (Boker, George Henry) 548-550, 555
 "Анна Болейн" 548
 "Банкрот" 548
 "Брак вдовы" 548, 549, 550, 552
 "Калайнос" 548, 549
 "Леонор де Гусман" 548
 "Мир — маска" 548
 "Нилия", в посл. редакции
 "Главк" 548
 "Обручение" 548, 550
 "Пьесы и стихи" (Plays and Poems) 548
 "Сонеты — Цикл о земной любви" 548
 "Франческа да Римини" 548, 549, 551, 555
 Брате, Тихо 181

- Брайант, Уильям Каллен (Bryant, William Cullen) 6, 11, 183, 254, 257, 267, 329, 331, 400, 406, 408, 422, 445, 516, 562
 "Возвращение птиц" 408
 "Моя осенняя прогулка" 408
 "Нет еще" 408
 "Призыв к нашей стране" 408
 "Созвездие" 408
- Браун, Генри "Бокс" (Brown, Henry "Box") 494
 Narrative of the Life of Henry "Box" Brown 494
- Браун Дж. Г. 279
- Браун, Джон (Brown, John) 314, 318, 321, 322, 323, 327, 331, 336, 337, 338, 474, 496, 501
- Браун, Дэвид Пол (Brown, David Paul) 523, 541, 548
 "Очерки жизни и гения Шекспира" 541
 "Серторий" 541
- Браун, Томас (Browne, Thomas) 132
- Браун, Уильям Уэллс (Brown, William Wells) 508-510, 511, 512, 554
 "Антирабовладельческая арфа" (The Anti-Slavery Harp) 508
 "Клотель" (Clotel; первонач. назв. "Клотель, дочь президента") 508, 509
 "Мой южный дом" (My Southern Home) 509
 "Побег, или Рывок к свободе" (The Escape: or A Leap for Freedom) 508, 554
 "Повествование Уильяма Уэллса Брауна, беглого раба, написанное им самим" (Narrative of William Wells Brown, a Fugitive Slave, Written by Himself) 508
- Браун, Чарльз Брокден (Brown, Charles Brockden) 106
- Браун, Чарльз Фаррар (Browne, Charles Farrar), см. Артемус Уорд
- Браунелл, Генри Говард (Brownell, Henry Howard) 404
 "Лирика одного дня" (Lyric of a Day) 404
- Браунинг, Роберт (Browning, Robert) 288, 290
 "Как принесли свободную весть из Гента в Аахен" 290
- Браунинг, Элизабет Барретт (Browning, Elizabeth Barrett) 232
- Браунсон, Орест (Brownson, Orestes) 255
- Брек, Чарльз (Brecht, Charles) 544
- Бридж, Горацио (Bridge, Horatio) 30, 87
- Бриттен, Бенджамин (Britten, Benjamin) 114
 "Бродвей джорнел" (*Broadway Journal*) 183
- Бродхед, Ричард Г. (Brodhead, Richard H.) 80, 112, 171
- Бронте, Шарлотта (Brontë, Charlotte) 533
 "Джейн Эйр" 533
- Брукс, Ван Вик (Brooks, Van Wyck) 174, 245, 249, 255, 273, 281, 282, 291, 293, 306
- Брук-Фарм (Brook Farm) 34, 35, 95, 96, 103, 330
- Брум, Джон (Brougham, John) 533-534
 "Великое трагическое пробуждение" 534
 "Давид Копперфильд" (инсц.) 533
 "Джейн Эйр" (инсц.) 533
 "Домби и сын" (инсц.) 533
 "Лотерея жизни" 534
 "Метамора, или Поллиуоги" 534
 "Много шума о венецианском купце" 534
 "Ночь и утро" 534
 "Оружейник из Москвы" 534
 "По-ка-хон-тас, или Нежная дикарка" 533, 534
 "Романтика и реальность, или Юный виргинец" 534
 "Скандал в "Лицеуме" 534
 "Ярмарка тщеславия" (инсц.) 533
 "Columbus el Filibustero" (Колумб-флибустьер) 534
- Брэдстрит, Анна (Bradstreet, Anne) 248
- Брэдфорд, Уильям (Bradford, William) 248
- Брюсов В. Я. 177, 189, 207, 217, 221

- Брюстер, Д. Мэян (Brewster, D. Mayan) 488
- Буало, Никола 561
- Будино, Элайас (Boudinot, Elias) 452
- “Бедная Сара” (Poor Sarah) 452
- “Обращение к белым людям” (An Address to the Whites) 452
- Булгакова Н. 417
- Бульвер-Литтон, Эдвард Джордж (Bulwer-Lytton, Edward George) 575
- “Риенци” 575
- Бунин И. А. 282, 298, 301, 302
- “Псалом” (перев.) 282
- “Буря и натиск” 521
- Бусикоу, Дайон (Boucicault, Dion) 544
- Бут, Джуниус Брутус (Booth, Junius Brutus) 540, 541
- Бут, Эдвин Томас (Booth, Edwin Thomas) 539, 540
- Бутчер, Эдвард (Butcher, Edward) 420, 450
- Бэйли, Фредерик Огастес Вашингтон (см. Фредерик Дуглас)
- Бэнкрофт, Джордж (Bancroft, George) 46, 48, 307, 347, 348, 559, 561
- “История Соединенных Штатов” 347
- Бэньян, Джон (Bunyan, John) 84
- “Путь паломника” (The Pilgrim's Progress) 84
- Вагенкнехт, Эдвард (Wagenknecht, Edward) 229, 280, 305, 306
- Валери, Поль 176, 188, 189, 221
- “Об искусстве” 221
- Ван Бюрен, Мартин (Van Buren, Martin) 346, 566
- Васса, Густавус/Эквиано, Олода (Vassa, Gustavus/Equiano, Olaudah) 501, 502
- Вашингтон, Букер Т. (Washington, Booker T.) 497, 502, 510
- Вашингтон, Джордж (Washington, George) 44, 115, 330, 438, 455, 532
- Вашон, Джордж (Washon, George) 472
- Вашенко А.В. 306, 470, 484, 485
- Вези, Денмарк (Vesey, Denmark) 474
- Верлен, Поль 24, 176, 220
- Верн, Жюль 209
- “Ледяной сфинкс” 209
- “Виг ревью” (*Whig Review*) 562, 564, 576
- Виктория, королева 277
- Вилье де Лиль-Адан, Огюст 176
- Вовчок, Марко 361
- Вольпин Н. 201
- Вольтер (наст. имя Мари-Франсуа Аруэ) 352
- “Простодушный” 352
- Вонстон, Каролина 348
- Вордсворт, Уильям (Wordsworth, William) 198, 257, 272, 322, 559, 570
- “Время” 217
- Всемирный антирабовладельческий съезд 320
- Вудуорт, Сэмюэль (Woodworth, Samuel) 544
- “Лесная роза, или Американские фермеры” 544
- Вулф, Томас (Wolfe, Thomas) 25
- “Вэнити фэр” (*Vanity Fair*) 437
- Габриэль (Gabriel) 474
- “Газетт” (*Gazette*) 42
- Гансевоорт, Питер (Gansevoort, Peter) 115
- Гарви, Маркус (Garvey, Marcus) 511
- Гармон, Джеральд М. (Garmon, Gerald M.) 386, 449
- Гарнет, Генри Хайленд (Garnet, Henry Highland) 326
- Гарнетт, Эдуард Уильям (Garnett, Edward William) 343
- Гаррисон, Уильям Генри (Garrison, William Henry) 468
- Гаррисон, Уильям Ллойд (Garrison, William Lloyd) 234, 251, 312-320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 334, 343, 346, 496, 500
- “Дом, разделенный изнутри” 319
- “Дух свободы” 319
- “Декларация чувств” 318
- “Краткий катехизис” 318
- “Никакого союза с рабовладельцами” 319
- “От разъединения до начала войны” 319

- "Пусть угнетенные станут свободными" 319
 "Четвертое июля в Провиденсе" 317
 "Я буду услышан" 319
 Гарт, Фрэнсис Брет (Harte, Francis Brett) 280, 293
 "Габриэль Конрой" 293
 Гауф, Вильгельм 289
 Гейне, Генрих 12, 359
 Гейтс, Генри Луис (Gates, Henry Louis) 510, 511
 Генри, Джон (Henry, John) 480
 Генри, Патрик (Henry, Patrick) 501
 Генри, Т. Чарльстон (Henry, T. Charlton) 515
 "Расследования относительно того, согласуются ли популярные развлечения с исповедованием христианства" 515
 Генрих VIII (Henry VIII) 548
 Георг III (George III) 60
 Гердер, Иоганн Готфрид 286
 Гете, Иоганн Вольфганг 84, 108, 220, 221, 293, 303, 558, 570
 "Герман и Доротея" 293
 "Избирательное сродство" 84, 559
 "Фауст" 108
 Гиббон, Эдвард (Gibbon, Edward) 525
 Гиббонс, Джеймс Слоун (Gibbons, James Sloan) 435
 "Мы идем, отец Авраам" 435
 Гинзбург Л.Я. 170
 Гоголь Н.В. 8, 12, 147, 160
 Голдсмит, Оливер (Goldsmith, Oliver) 519
 Горбунов-Посадов И.И. 343, 345
 Готорн, Джон (Hathorne, John) 26
 Готорн, Дэниэл (Hathorne, Daniel) 28
 Готорн, Натаниэль (Hawthorne, Nathaniel) 5, 8, 12, 13, 14, 16, 18, 21, 22, 26-113, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124-125, 126, 133, 141, 158, 183, 234, 244, 253, 255, 278, 280, 281, 291, 292, 304, 307, 426, 471, 472, 529, 530, 556, 565, 568, 575
 "Алая буква" (The Scarlet Letter) 8, 22, 26, 36, 38, 55, 70, 71-86, 87, 91, 93, 95, 98, 112, 141, 292, 364
 "Английские записные книжки" 120
 "Вид с колокольни" 41
 "Воскресенье дома" 52, 55
 "Всесоожение земли" 39
 "Главная улица" 73, 75
 "Дважды рассказанные истории" (Twice-told Tales; I вып., 1837) 31, 36, 42, 43, 68, 281
 "Дважды рассказанные истории" (Twice-told Tales; II вып., 1842) 36, 42, 43, 60, 86, 281
 "Деревянная статуя Драуна" 63, 89
 "Дом о семи фронтонах" (The House of the Seven Gables) 26, 36, 69, 86-96
 "Дочь Раппачини" (Rappaccini's Daughter) 65, 66
 "Дьявол в рукописи" 39
 "Жены погибших" 41
 "Жизнь Фрэнклина Пирса" 34, 98
 "Итен Брэнд" 39, 51
 "Кроткий мальчик" 40, 41, 43, 50, 65
 "Легенды губернаторского дома" 43, 60, 66, 74
 "Майский шест на Мерри-Маунт" 43, 50, 55, 73
 "Маскарад лорда Хау" 60
 "Мастер красоты" 89
 "Миссис Хатчинсон" 43
 "Мой родич, майор Молинё" (My Kinsman, Major Molineux) 26, 40, 41, 57, 59, 60
 "Молодой Браун" (Young Goodman Brown) 26, 43, 51
 "Мраморный фавн" (The Marble Faun; первонач. назв. "Преображение", Transformation) 36, 58, 69, 89, 104-109
 "Мхи старой усадьбы" (Mosses from an Old Manse) 36, 44, 62, 65, 122, 158
 "Наш старый дом" (Our Old Home) 36, 426
 "Небесная железная дорога" 62
 "Новые Адам и Ева" 61, 62
 "Погребение Роджера Мэлвина" 40, 41

- "Поклонение огню" 39
 "Провинциальные истории" (Provincial Tales) 41
 "Процессия жизни" 61
 "Прощение Элис Доуан" 40, 43
 "Родимое пятно" (The Birth-mark) 62, 65
 "Рождественский банкет" 62
 "Роман о Блайтдейле" (The Blithedale Romance) 13, 35, 36, 38, 69, 89, 95-103, 104, 105, 108, 111, 126
 "Седой заступник" 43, 530
 "Сильф Этеридж" 81
 "Следы на морском берегу" 68
 "Снегурочка и другие дважды рассказанные истории" (The Snow-Image, and Other Twice-told Tales) 36, 57
 "Старая усадьба" 44, 46, 48, 67, 123
 "Старые новости" 48
 "Старый торговец яблоками" 67, 98
 "Таможня" 38, 72, 73, 74, 87, 112
 "Фэншоу" (Fanshawe) 36, 39, 40
 "Черная вуаль священника" 43, 51
 "Чертог фантазии" 63
 "Эготизм, или Змея в груди" 62, 79
 "Эндикотт и красный крест" 48, 50, 55, 70
 Готорн, миссис (мать, урожд. Мэннинг; Hawthorne, Mrs., b. Manning) 28, 29
 Готорн, София Амелия (урожд. Пибоди; Hawthorne, Sophia Amelia, b. Peabody) 32, 33, 34, 35, 39, 74, 103
 Готорн, Элизабет (сестра; Hawthorne, Elizabeth) 28, 30, 39
 Гофман, Эрнст Теодор Амадей 147, 174, 213, 220
 Грант, Улисс С. (Grant, Ulysses S.) 423
 Грегори, Джеймс М. (Gregory, James M.) 497, 511
 Грейсон, Уильям Джон (Grayson, William John) 383
 "Наемник и раб" (The Hiring and the Slave) 383
 Гривер, Гарланд (Greever, Garland) 389
 Грили, Хорэс (Greeley, Horace) 330, 331, 395, 572
 "Просьба двадцати миллионов" 395
 Гримке, Ангелина, в замуж. Уэлд (Grimké, Angelina; Weld) 323, 324, 325
 "Призыв к христианкам Юга" 323
 Гримке, Сара (Grimké, Sarah) 323, 324
 "Письма о равенстве полов и условиях жизни женщин" 324
 Гримке, сестры 312, 314, 323, 324
 Грин, Бирия (Green, Beriah) 328, 329
 "Проповеди и другие тексты с кратким биографическим приложением" 329
 Грин Р. Т. (Green R.T.) 125
 Грин, Энн (Green, Ann) 320
 Грисволд, Руфус (Griswold, Rufus, псевд. "Людвиг") 176-178, 180, 187, 221
 Грэм, Джордж (Graham, George) 183
 "Грэмз мэгезин" (Graham's Magazine) 183
 Гудзий Н.К. 345
 Гудлоу Д. Б. (Goodloe D.B.) 328
 Гудрич, Сэмюэль Грисволд (Goodrich, Samuel Griswold) 40, 41, 42, 111
 Гэст, Джон (Gast, John) 47
 "Дух фронта" ("Явственная судьба") 47
 Гюго, Виктор 12, 75, 112, 227, 286, 288, 290, 354, 369, 521
 "Отверженные" 354
 "Собор Парижской богородицы" 75
 Гюисманс, Шарль Мари Жорис (лит. имя Жорис-Карл) 176
 "Дайел" (Dial) 569, 570, 571, 572, 577
 Дайкинк, Эверт (Duykinck, Evert) 19, 86, 118, 133, 139, 565, 566, 568, 577
 "Национальное в литературе" 568, 577
 Дайси, Эдвард (Dicey, Edward) 331
 "Шесть месяцев в федеральных штатах" 331

- Дана, Ричард Генри (Dana, Richard Henry) 118, 119, 132, 135
- Дана, Генри ст. (Dana, Henry Sr.) 559
- Дана, Чарльз А. (Dana, Charles A.) 330, 347
- Данлэп, Уильям (Dunlap, William) 525
- Данс, Дэрил Камбер (Dance, Daryl Camber) 476, 488, 490
- Данте Алигьери 51, 164, 228, 284, 304, 548, 561, 576
- “Божественная комедия” 164, 228, 284, 304, 548
- “Дамский журнал Голи” 356
- Делано, Амаза 160
- Дельвиг А.А. 194
- Декларация независимости 128, 327, 501, 509
- “Декларация против рабства” 251
- “Демобилизованный волонтер” (нар.) 446
- “Демократик ревью” (*Democratic Review*) 42, 46, 232, 540, 568, 577
- Дефорест, Джон (De Forest, John) 23, 428-434, 450
- “Мисс Равенел уходит к северянам” (*Miss Ravenell's Conversion from Secession to Loyalty*) 428-432, 450
- “Приключения волонтера. Записки капитана северной армии о Гражданской войне” (*A Volunteer's Adventures. A Union Captain's Record of the Civil War*) 428, 432-434, 450
- Джастас, Джеймс Х. (Justus, James H.) 101, 113
- Джейкобс, Гарриет Энн (Jacobs, Harriet Ann) 504-506, 512
- “Эпизоды из жизни девушки-рабыни, ею лично рассказанные” (*Incidents in the Life of a Slave Girl. Told by Herself*) 504
- Джеймс, Генри, ст. (James, Henry, Sr.) 245
- Джеймс, Генри (James, Henry) 8, 23, 30, 36, 57, 70, 73, 85, 102, 109, 110, 111, 113, 148, 238, 376, 377, 426-427, 450
- “Бедный Ричард” (*Poor Richard*) 427
- “История одного года” (*The Story of a Year*) 426
- “Поворот винта” 110
- “Самый невероятный случай” (*A Most Extraordinary Case*) 427
- Джеймс, Уильям (James, William; философ) 245
- Джеймс, Уильям (James, William) 168
- “Морская история Великобритании” 168
- Джексон, Дональд (Jackson, Donald) 469, 470
- Джексон, Томас Джонатан; “Твердокаменный” (Jackson, Thomas Jonathan; “Stonewall”) 391, 397, 410
- Джексон, Эндрю (Jackson, Andrew) 453, 468, 524, 526, 566
- Джефферсон, Джозеф, третий (Jefferson, Joseph, III) 525, 544, 552
- Джефферсон, Томас (Jefferson, Thomas) 58, 312, 471, 509, 518, 526
- “Джиниус ов юниверсал эмэнсипейшн” (*Genius of Universal Emancipation*) 312, 313, 317, 322, 326
- Джойс, Джеймс (Joyce, James) 141
- “Джон Генри” (нар.) 488
- Джонс, Гейл (Jones, Gail) 510
- Джонс, Джон Б. (Jones, John B.) 391
- “Дневник писателя мятежной войны” 391
- Джонс, Джон Поль (Jones, John Paul) 162, 163
- Джонс, Питер, или Какеваквонаби (Peter Jones, or Kakewaquonaby) 454, 460
- “История индейцев оджибве” (*History of the Ojibway Indians*) 460
- Джонс, Уильям Альфред (Jones, William Alfred) 565, 566
- “Газетная критика” 566
- Джонсон, Истмен (Johnson, Eastman) 310
- Джонсон, Элайас (Johnson, Elias) 461, 462
- “Легенды, предания и законы ирокезов и история племени тус-

- каропов" (*Legends, Traditions and Laws of the Iroquois and History of the Tuscarora Indians*) 461
- Джонсон, Эндрю Уильям (Johnson, Andrew William) 564
- "Американская литература: ее свойства и развитие" 564
- Джуитт, Джон (Jewett, John) 529
- Джуитт, Сара Орн (Jewett, Sarah Orne) 356, 379
- Дикинсон, Эмили (Dickinson, Emily) 24, 226, 228, 237, 274, 354, 365
- Диккенс, Чарльз (Dickens, Charles) 8, 12, 68, 81, 119, 160, 194, 213, 280, 288, 330, 369, 445, 453, 533, 575
- "Американские заметки" 453
- "Домби и сын" 288
- "Лавка древностей" 194, 213
- Дилэни, Мартин Р. (Delany, Martin R.) 511
- "Блейк, или Хижины Америки" (Blake, or The Huts of America) 511
- Донской М. 285
- Дорен, Карл Ван (Doren, Karl Van) 144, 171
- "Люцифер из Нантакета" 144, 171
- Дорсон, Ричард (Dorson, Richard) 474, 476, 480, 488, 489, 490
- Достоевский Ф.М. 8, 148, 150, 177, 215, 217, 220, 221, 354, 363, 368
- "Записки из мертвого дома" 354, 363
- Дуайт, Тимоти (Dwight, Timothy) 514, 515, 555
- "Путешествие по Новой Англии и Нью-Йорку" 514, 555
- "Эссе о сцене" 514, 555
- Дуганн, Огастин Дж. (Duganne, Augustine J. H.) 423
- Дуглас, Фредерик (Douglass, Frederick; наст. имя Бэйли, Фредерик Огастес Вашингтон, Bailey, Frederick Augustus Washington) 312, 320, 325, 326-328, 329, 338, 472, 481, 495-502, 506, 511
- "Жизнь и эпоха Фредерика Дугласа, описанные им самим" (*The Life and Times of Frederick Douglass, Written by Himself*) 501
- "Моя неволя и моя свобода" (*My Bondage and My Freedom*) 501
- "Повествование о жизни Фредерика Дугласа, американского раба, написанное им самим" (*Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*) 495
- "Чем является 4 июля для раба?" 327, 501
- "Дуглас Мансли" (*Douglass Monthly*) 502
- Дэвис, Джефферсон (Davis, Jefferson) 400, 402, 444, 468
- Дэвис, Ричард Хардинг (Davis, Richard Harding) 428
- "Маргарет Хаут" 428
- "Дэйли атлас" (*Daily Atlas*) 346, 350
- Дюбуа, Уильям (Du Bois, William) 481, 497, 510
- "Души черных людей" (*The Souls of Black Folk*) 481
- Дюваль А.В.П. 538
- Дюканж, Виктор 538
- Дю Симетьер 545
- "Евангелист" (*Evangelist*) 356
- Еврипид 146
- Ермолаева В. 306
- Женское антирабовладельческое общество** (*Female Anti-Slavery Society*) 325
- "Жизнь и необыкновенные приключения Израэля Б. Поттера..." (док. книга) 162
- Жуковский В. А. 194
- "Замедли ход, милая колесница" (*Swing Low, Sweet Chariot*), нар. 485
- Зверев А.М. 446, 450
- Зенкевич М. 204, 267; 289, 398, 417, 419, 420
- Золя, Эмиль 248
- "Зритель" (*Spectator*, XIX в.) 331
- Зыкова Е. П. 577
- Ивановский Игн.** 412, 414

- “Ивнинг пост” (*Evening Post*) 329, 331, 422
- “Издатели к читателю” 572
- Иисус 158, 276, 295, 300, 303, 324, 337, 364, 366, 367, 385, 420, 435
- “Иисус победил в Иерихонской битве” (*Joshua Fit De Battle of Jericho*), нар. 485
- Имматах, Чахта 461
- “Илиада” 293
- Инграм Дж. (*Ingram, J. H.*) 177, 221
- “Индекс” (*Index*) 387
- “Индепендент” (*Independent*) 324
- “Интеллидженсер” (*Intelligencer*) 316
- Ирвинг, Вашингтон (*Irving, Washington*) 11, 13, 15, 24, 43, 52, 118, 123, 127, 191, 254, 259, 277, 278, 279, 364, 455, 471, 516, 523, 540, 544, 562
- “Альгамбра” 191
- “Астория” 191
- “Карл II, или Веселый монарх” (в соавторстве с Пейном Дж. Х.) 540
- “Книга эскизов” 278, 455
- “Рип Ван Винкл” 544
- “Сальмагунди” 471
- “Филип из Покахонета” 455
- Истери, Денис (*Eastern, Denis*) 350
- “История литературы США” 5
- Йохельсон В. И. 302
- “Калевала” 7, 294, 295, 297
- Каммингс, Эдвард Эстлин (*Cummings, Edward Estlin*) 276
- Камю, Альбер 139
- “Канзас-Небраска” 319, 324, 330, 333, 336,
- Кант, Иммануил 145
- Карельский А.В. 521
- Карлейль, Томас (*Carlyle, Thomas*) 330
- Картон, Ивен (*Carton, Evan*) 102, 112, 113
- Карузерс Э.У. (*Caruthers E.W.*) 328
- “Американское рабство и неотложный долг рабовладельцев” 328
- Карузерс, Уильям Александр (*Caruthers, William Alexander*) 383
- Кастис, Джордж Вашингтон Парк (*Custis, George Washington Parke*) 531-533
- “Вожь поуни” 532
- “Восьмое января” 532
- “Железная дорога” 532
- “Индийское пророчество” 532
- “Норт-Поинт, или Защищенная Балтимора” 532
- “Покахонтас, или Виргинские поселенцы” 532
- Катаев В. П. 180
- “Время, вперед!” 180
- Каффе, Пол (*Cuffe, Paul*) 464
- “Рассказ о жизни и приключениях Пола Каффе, индейца-пекота” (*Narrative of the Life and Adventures of Paul Cuffe, a Pequot Indian*) 464
- Кафка, Франц 160, 217
- Кашкин И. 419
- Кеймс, лорд (*Lord Kames*, см. Хоум, Генри) 566
- “Основания критики” 566
- Кейзин, Альфред (*Kazin, Alfred*) 418, 420, 450
- Кеннеди, Джон Пендлтон (*Kennedy, John Pendleton*) 183, 191, 364, 383
- “Робинсон-Подкова” 191
- Кеокук (*Keokuk*) 467, 468
- Керр, Орфеус С. (*Kerr, Orpheus C.*; наст. имя Ньюэлл, Роберт Генри, *Newell, Robert Henry*) 437, 442-445
- “Письма Орфеуса С. Керра” (*The Orpheus C. Kerr Papers*) 443
- Килленс, Джон Оливер (*Killens, John Oliver*) 511
- Кин, Эдмунд (*Kean, Edmund*) 540
- Кинг, Мартин Лютер (*King, Martin Luther*) 367
- Кинг, Чарльз (*King, Charles*) 564
- Кларк, Льюис Гейлорд (*Clark, Lewis Gaylord*) 562, 564
- Кларк, Питер (*Clark, Peter*) 461
- “Происхождение и традиционная история вайандотов” (*Origin and Traditional History of the Wyandotts*) 461
- Кларксон Т. (*Clarkson T.*) 308
- Клей, Генри (*Clay, Henry*) 329

- Клеменс, Джеремиа (Clemens, Jeremiah) 428
 "Тобайас Уилсон" 428
- Клемм, Вирджиния Элиза (Clemm, Virginia Eliza), см. По, Вирджиния Элиза
- Клемм, Мария (Clemm, Maria) 181
- Ковалев Ю. В. 15, 20, 25, 109, 113, 145, 171, 221, 254, 577
- Ковалевский М.М. 359
- "Когда святые войдут в рай" (When the Saints Go Marching In), нар. 485
- Козлов И.И. 305
- Колакурчио, Майкл Дж. (Colacurcio, Michael J.) 50, 51, 56, 57, 70, 111, 112
- "Колокол Свободы" (*The Liberty Bell*) 329
- Колонна, Виттория 302
- Колумб, Христофор 234
- Кольридж, Сэмюэль Тэйлор (Coleridge, Samuel Taylor) 74, 132, 146, 174, 189, 190, 213, 221, 260, 322, 540, 569
 Biographia Literaria ("Литературная биография") 189
 "Сказание о старом мореходе" 190
- Конвент американских женщин против рабства 324
- Конрад, Джозеф (Conrad, Joseph; наст. имя Юзеф Теодор Конрад Кожаневский) 148, 150
- Копли, Джон (Copley, John) 317
- Копуэй, Джордж, или Ка-ге-га-га-бо (Coryway, George, or Ka-ge-ga-gah-bowh, Стоящий Прямо) 277, 454, 457-459, 460, 461, 462, 464, 470
 "Беглые заметки о людях и местах в Европе" ("Воспоминания о лесной жизни" (Recollections of a Forest Life); то же "Жизнь, письма и речи вождя Ка-ге-га-га-бо", The Life, Letters and Speeches of Ka-ge-ga-gah-bowh) 458
 "Завоевание оджибве: рассказ о Северо-Западе" (The Ojibway Conquest; A Tale of the North-West) 458
- "Индийская жизнь и индийская история" (Indian Life and Indian History) 458
 "Традиционная история и характеристические очерки народа оджибве" (Traditional History and Characteristic Sketches of the Ojibway Nation; в переизд. "Индийская жизнь и индийская история" (анон.), Indian Life and Indian History) 458
- Коран 181
- Коренева М.М. 44, 66, 527
- Корнеев Ю. 74
- Король Филип (МетакOMET; King Philip, Metakomet) 454, 455, 457, 536
- "Король Шотауэй" (анон.) 553
- Коуви, Эдвард (Covey, Edward) 497, 499
- Коулмен, Сэмюэль, мл. (Coleman, Samuel, Jr.) 140
- Коун, Джеймс (Cone, James) 484, 488, 490
- Кошбу, Август Фридрих Фердинанд фон 514, 538
- Крейн, Стивен (Crane, Steven) 24
- Крейн, Харт (Crane, Hart Harold) 297
- "Крисчиен экземинар" (*The Christian Examiner*) 569, 570
- "Критик" (*The Critic*) 536
- Крокетт, Дэвид (Crockett, David) 436
- Кромвель, Оливер (Cromwell, Oliver) 234, 321
- Кружков Г. 204
- Крукшенк, Джордж (Cruikshank, George) 236
- Крутч, Джозеф (Krutch, Joseph) 178, 221
- Крэнделл, Пруденс (Crandall, Prudence) 323
- Куинн А.Г. (Quinn A.H.) 179, 221
- Кук, Джон Эстен (Cooke, John Esten) 383, 390-391, 448, 449
 "В серых мундирах; персональные портреты, сцены и приключения времен войны" 391
 "Жизнь Твердокаменного Джексона. На основе официальных бу-

- маг, современных рассказов и личного знакомства" 391
 "Сарри из Иглз-неста" (Surrey of Eagle's-nest) 390
 Кук, Джон Эбенезер (Cook, John Ebenezer) 383, 449
 Кук, Джордж Фредерик (Cooke, George Frederick) 538
 Кулидж, Кальвин (Coolidge, Calvin) 330
 Купер, Джеймс Фенимор (Cooper, James Fenimore) 5, 11, 13, 14, 15, 17, 26, 38, 43, 84, 119, 127, 130, 131, 132, 135, 138, 162, 183, 191, 234, 254, 277, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 300, 364, 471, 518, 519, 529, 536, 556
 "Долина Виш-Тон-Виш" (The Wept of Wish-ton-Wish) 292
 "Лощман" (The Pilot) 132
 "Морские львы" (The Sea Lions) 135
 Пенталогия о Кожаном Чулке 38, 131
 "Пионеры" (The Pioneers) 293
 "Последний из Могикан" (The Last of the Mohicans) 294, 300
 "Прерия" (The Prairie) 130, 131
 "Шпион" (The Spy) 162, 471
 "Курьер" (Courier) 235
 Кыюзик, Дэвид (Cusick, David) 461, 462, 463
 "Очерки древней истории Шести Племен" (Sketches of Ancient History of the Six Nations) 461, 463
 Кэмбл, Фанни (Kemble, Fanny) 328
 "Тяжелые процессы на моем пути. Рабство и борьба с ним. 1800-1860." (дневник Фанни Кэмбл) 328
 Кэре Г.К. 343
 "Политико-экономические письма к президенту Американских Соединенных Штатов" 343
 Кэтлин, Джордж (Catlin, George) 456, 465
 Лавджой, Элайя П. (Lovejoy, Elijah P.) 314, 320
 Лаво, Мари (Lavau, Marie) 480
 Лавров П. 342
 "Очерки вопросов практической философии" 342
 Ланди, Бенджамин 312, 313, 317, 322, 326
 Лафайет, Мари-Мадлен-Пиош, мадам 84
 "Принцесса Клевская" 84
 Леггетт, Уильям (Leggett, William) 39, 329
 Леклер, Антуан (LeClair, Antoine) 467
 Ленгтри, Сэмюэль Д. (Langtree, Samuel D.) 566
 Лёнрот, Элиас 294, 295
 Ли, Джарена (Lee, Jarena) 503
 "Жизнь и религиозный опыт Джарены Ли, цветной леди" (The Life and Religious Experiences of Jarena Lee, a Colored Lady) 503
 Ли, Роберт (Lee, Robert) 414
 "Либерейтор" (The Liberator) 260, 313-317, 319, 320, 321, 322, 323, 326, 329, 334, 335, 337, 344, 422
 Либман В.А. 344
 Ливис К.Д. (Leavis, Q.D.) 57, 59, 84, 111, 112
 Лиер, Дэвид Ван (Leer, David Van) 74, 112
 Линдсей, Николас В. (Lindsay, Nicolas V.) 290
 "Авраам Линкольн идет в ночи" 290
 "Призраки бизонов" 290
 Линкольн, Авраам (Lincoln, Abraham) 167, 285, 311, 312, 319, 320, 321, 325, 328, 330, 331, 333, 339, 359, 382, 392, 395, 401, 402, 406, 413, 420, 423, 431, 436, 437-440, 442, 443
 "Прокламация об эмансипации" 406
 Лирнед А.Г. 182
 "Литерери уорлд" (Literary World) 118, 135, 565, 577
 Ллойд, Эдвард (Lloyd, Edward) 499
 Локк, Джон (Locke, John) 230
 Локк, Дэвид Росс (Locke, David Ross), см. Нэсби, Петролиум Везувиус

- Ломакс, Алан (Lomax, Alan) 479, 486, 490
- Лонгстрит, Огастес Болдуин (Longstreet, Augustus Baldwin) 575
- Лонгфелло, Генри Уодсворт (Longfellow, Henry Wadsworth) 5, 6, 7, 8, 12, 14, 18, 19, 30, 31, 33, 126, 192, 194, 223-229, 232, 233, 234, 241, 244, 245, 254, 255, 257, 265, 274-306, 312, 315, 342, 343, 404, 445, 458, 519, 523, 562, 565, 576
- "Баллады и другие стихотворения" (Ballads and Other Poems) 282
- "Безымянная могила" 290
- "Белый царь" 305
- "Божественная комедия" (пер.) 228, 284
- "Божественная трагедия" 303
- "Взятие Казани" 305
- "Вызов" 286
- "Гибель Вечерней Звезды" 282
- "Гиперион" (Hyperion) 280
- "Голоса ночи" (The Voices of the Night) 281
- "Деревенский кузнец" 283
- "Дети" 288
- "Джайлз Кори с Сэйлемских ферм" 304
- "Джон Эндикотт" 304
- "Дня нет уж" 283, 284
- "Евангелина, или Повесть об Акадии" (Evangeline; or The Tale of Acadie) 193, 265, 291-293
- "Еврейское кладбище в Ньюпорте" 286
- "Железное перо" 291
- "Золотая легенда" (The Golden Legend) 302, 303
- "Испанский студент" (The Spanish Student) 192, 302
- "Каванах" 225
- "Камберленд" 282, 404
- "Колокола Сан-Бласа" 305
- "Корабль-призрак" 282
- "Крест на снегу" 280
- "Микельанджело" 302
- "Мост" 284
- "Моя утраченная юность" 282, 283, 286, 288, 289
- "На берегу моря и у камина" (The Seaside and the Fireside) 285
- "На кладбище в Территауне" 290
- "Находка" 192
- "Паломничество за море" (Outre-Mer) 278
- "Перелетные птицы" (Birds of Passage, ст.) 283
- "Перелетные птицы" (Birds of Passage, сб. ст.) 285, 286
- "Песнь о Гайавате" (The Song of Hiawatha) 7, 274, 275, 276, 294-302, 305, 306, 458, 534
- "Постройка корабля" (The Building of the Ship) 285
- "Поэзия мест" 304, 305
- "Предостережение" 284
- "Прилив и отлив" 283
- "Псалом жизни" 225, 282, 289
- "Рассказы придорожной гостиницы" (Tales of a Wayside Inn) 285, 289, 404
- "Роберт Бернс" 291
- "Сватовство Майлза Стэндиша" (The Courtship of Miles Standish) 291, 293
- "Свет звезд" 282
- "Свидетели" 284
- "Скачка Поля Ревира" 289, 290
- "Сокол сьера Федерико" 289
- "Старинные часы на лестнице" 282, 283, 285
- "Старый мост во Флоренции" 290
- "Стихи о неграх" 342
- "Стихи о рабстве" (Poems of Slavery) 284
- "Стрела и песня" 285, 289
- "Строитель замков" 286
- "Сэр Хамфри Гилберт" 282
- "Трагедии Новой Англии" 303, 304
- "Убитый у брода" 404
- "Христос: Мистерия" (Christus: A Mystery) 303
- "Час детей" (The Children's Hour) 286, 288, 289
- "Шаги ангелов" 281, 285
- "Эмма и Эгинхард" 289
- "Excelsior!" ("Все выше!") 283

- "Ultima Thule" ("Крайняя Фула") 290
- Лонгфелло, Эдит (Longfellow, Edith) 287
- Лондон, Джек (London, Jack; наст. имя London, John Griffith) 24, 130
- "Сказки Южных морей" 130
- Лорд У.У. (Lord W.W.) 242, 542
- "Андре" 542
- "Лорена" (Lorena) нар. 436
- Лотман Ю.М. 33, 111
- "Беседы о русской культуре" 33
- Лоули, Персифаль 230
- Лоуренс, Дэвид Герберт (Lawrence, David Herbert) 73, 109, 112, 139
- "Исследования по классической американской литературе" 109, 112
- Лоуэлл, Джеймс Рассел (Lowell, James Russell, псевд. JRL) 19, 21, 104, 166, 199, 200, 223-229, 230-242, 244, 245, 254, 280, 338-339, 343, 344, 399-403, 422, 424, 446, 450, 575-576, 577
- "Басня для критиков" (A Fable for Critics) 233, 234, 241
- "Видение сэру Лаунфалю" (The Vision of Sir Launfal) 233
- "Воображение" 227
- "Гарвардиана" 231
- "Год жизни и другие стихи" (A Year of Life and Other Poems) 232
- "Две сцены из жизни Блонделя" 400
- "Другу" 234
- "Записки Биглоу" (Biglow Papers; I серия, 1848) 21, 233, 235, 236, 237, 401, 402, 424
- "Записки Биглоу" (Biglow Papers; II серия, 1867) 233, 235, 237, 400, 402, 403, 424
- "Кой-что в пасторальном духе" (Sunthin in the Pastoral Line) 237
- "Кошуту" 234
- "Ламартину" 234
- "Ода" 401
- "Окна моего кабинета" 239
- "Под ивами" (Under the Willows) 233
- "Предназначение поэта" 200, 238, 242
- "Предрассудки цвета" 338
- "Прометей" (Prometheus) 232
- "Размышления бабьим летом" (An Indian Summer Reverie) 237
- "Случай в железнодорожном вагоне" (An Incident in a Railroad Car) 239
- "Собор" (The Cathedral) 224, 233, 241
- "Современный кризис" (The Modern Crisis) 241
- "Среди моих книг" (Among My Books) 233
- "Стирающие саван" 400
- "Стихотворения", 1843 (Poems, 1843) 232
- "Стихотворения", 1847 (Poems, 1847) 233
- "У. Л. Гаррисону" 234
- "Уиттьеру" 234
- "Холмсу" 234
- Лоуэлл, Мария, урожд. Уайт (Lowell, Maria, b. White) 232, 233, 238
- Лоуэлл, Роберт (Lowell, Robert) 104, 230
- Лоуэлл, Эми (Lowell, Amy) 230
- Луис Джо (Louis, Joe) 480
- Лэм, Чарльз (Lamb, Charles) 146, 540
- Лэнир, Сидни (Lanier, Sidney) 388-390, 449
- "Жакерия" 388
- "Предсмертные слова Твердокаменного Джексона" (The Dying Words of Stonewall Jackson) 388
- "Тигровые лилии" (Tiger Lilies) 388
- Майслингер, Карина** (Maislinger, Karina) 385, 387, 449
- Маккей, Клод (McKay, Claude) 315
- Маккензи, Александр С. (Mackenzie, Alexander S.) 168
- Маккензи, Томас (McKenzie, Thomas) 144
- Маколей, Томас (Macaulay, Thomas B.) 359
- Максимович М. 305

- Макферсон, Джеймс (Macpherson, James) 294
- Максвелл, Никола 163
- Малларме, Стефан 176, 177, 178, 188, 189, 203
- “Могилы Эдгара По” 178
- Малькольм Икс (Malcolm X) 511
- Мамфорд, Льюис (Mumford, Lewis) 115
- Мани Ю.В. 111
- Манрике, Гомес 304
- Марло, Кристофер (Marlowe, Christopher) 117
- Марри, Джон (Murray, John) 118, 130, 132
- Мартини, Гарриет 350
- “Массачусетское антирабовладельческое общество” 320
- Мастерс, Эдгар Ли (Masters, Edgar Lee) 290
- “Антология Спун-Ривер” 290
- Маттисен, Фрэнсис Отто (Matthiessen, Francis Otto) 5, 25, 95, 115, 171
- Мезерв, Уолтер Дж. (Meserve, Walter J.) 518, 528, 556
- Мелвилл, Алан (Melville, Alan) 115
- Мелвилл, Герман (Melville, Herman) 5, 8, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 26, 36, 38, 51, 57, 80, 81, 109, 114-171, 191, 274, 312, 409-414, 450, 471, 522, 556, 568
- “Армии пустыни” 410
- “Батальные сцены, или Война с разных точек зрения” (The Battle-Pieces and Aspects of the War) 120, 166-167, 409
- “Белый бушлат” (подз. “Военный корабль как образ мира”; White-Jacket) 119, 122, 132, 135, 136-13, 143
- “Бенито Серено” 159, 160, 161-162, 166, 284, 471
- “Билли Бадд, фор-марсовый матрос” (Billy Budd, Foretopman) 114, 118, 121, 168-170
- “Веранда” 158
- “В память о морской победе” 411
- “Генерал Шеридан в сражении у Седар-Крика” 412
- “Готорн и его “Мхи Старой усадьбы” 556
- “Джон Марр и другие матросы” (John Marr and Other Sailors) 114, 168
- “Дневник путешествия в Европу и в Левант” 120
- “Донелсон” 412
- “Израэль Поттер” (Israel Potter) 119, 162-164
- “Искуситель: его маскарад” (также “Шарлатан”, The Confidence Man: His Masquerade) 114, 119, 120, 121, 127, 164-166
- “История Таун-Хо” 139
- “Кларел” (Clarel) 118, 120, 166-167
- “Командир студенческого полка” 411
- “Лайон” 410
- “Ли в Капитолии” 414
- “Листки с письменного стола” 117
- “Малвернский холм” 167, 413
- “Марди, и Путешествие туда” (Mardi, and a Voyage Thither) 119, 121, 122, 132-135, 142, 167
- “Марш в Виргинию” 411
- “Моби Дик, или Кит” (Moby-Dick, or, The Whale) 8, 17, 111, 114, 115, 117, 119, 122, 123, 132, 133, 134, 138, 139-155, 157, 164, 166, 364, 414, 471
- “Мученик” 167, 413
- “На кровле” 410
- “Ночной переход” 409
- “Ому” (Omoo) 8, 118, 124, 130-131, 132
- “Опасения” 409
- “Писец Бартльби” 159-160
- “Прежняя рабыня” (“Идеализированный портрет работы Э. Велдера на весенней выставке Национальной Академии 1865 года”) 410
- “Пьер, или Двуединство” (Pierre, or The Ambiguities) 114, 119, 133, 155-158, 167
- “Разведка в Олди” (The Scout Toward Aldie) 414
- “Рассказы на веранде” (The Piazza Tales) 119, 154, 158-159

- "Редберн" (Redburn) 115, 119, 132, 135-136, 164
 "Сражение на Каменной реке, Теннесси" 409
 "Тайпи: Взгляд на полинезийскую жизнь" (Турее: A Peep at Polynesian Life) 8, 114, 118, 125-130, 132
 "Твердокаменный Джексон" 410
 "Тимолон" (Timoleon) 114, 168
 "Утилитарный взгляд на бой "Монитора" 412
 "Шайло" 167
 "Энкантадас, или Очарованные острова" 159, 160-161, 166
 Мелвилл, Томас (Melville, Thomas) 115
 Меллоу, Джеймс Р. (Mellow, James R.) 35, 39, 111, 556
 "Мелодисты Конго" 552
 "Менестрели Кентукки" 552
 Мерсер, Сэмюэль (Merzer, Samuel) 339
 Мизручи, Сьюзен Л. (Mizguchi, Susan L.) 89, 113
 Миллер О. 305
 Миллер, Хоакин (Miller, Joaquin; наст. имя Miller, Cincinnatus Heile) 290
 "Скачка Кита Карсона" 290
 Милтон, Джон (Milton, John) 166, 234, 322
 Миншалл, Джон (Minshall, John) 544
 Митридат 541
 Митчелл, Джон (Mitchell, John) 505
 Михайлов М. Л. 342
 "Американские поэты и романисты" 342
 Мод, Эйлмер 343
 "Молодая Америка" 19, 157, 158, 565, 566, 568, 577
 Мольер, Жан-Батист 561
 Монро, Джеймс (Monroe, James) 296
 Монтень, Мишель 132
 Морган, Сара (Morgan, Sarah) 394
 "Дневник девушки-конфедератки" (A Confederate Girl's Diary) 394
 "Морнинг пост" (*Morning Post*) 330
 Морозова Т.Л. 24, 25
 Моррилл Д. 483
 Моррисон, Тони (Morrison, Toni) 489, 510
 Мортон, Сара Уэнтворт (Morton, Sarah Wentworth) 471
 Мосби, Джон С. (Mosby, John Singleton) 391, 414
 "Военные воспоминания Мосби и кавалерийская кампания Стюарта" 391
 "Мемуары полковника Джона С. Мосби" 391
 Мотли, Джон Лотроп (Motley, John Lothrop) 244
 Муатт, Анна Кора (Mowatt, Anna Cora) 519, 546, 555
 "Автобиография актрисы, или Восемь лет на сцене" 546
 "Арман, или Пэр и крестьянин" 546
 "Гюльсара, или Персидская рабыня" 546
 "Жена священника" 546
 "Жизнь Геге" 546
 "Жизнь лицедея, или Перед занавесом и за занавесом" 546
 "Итальянская жизнь и легенды" 546
 "Мода, или Жизнь в Нью-Йорке" (Fashion, or Life in New York) 546-547, 555
 "Обслуживание комнаты больного" 546
 "Охотники за состоянием" 546
 "Цыган-скиталец" 546
 "Эвелина, или Сердце без маски" 546
 "Этикет ухаживания и брака" 546
 Мур, Томас (Moore, Thomas) 292
 "Озеро Унылой Топпи" 292
 Мур, Фрэнк (Moore, Frank) 435, 450
 Мэзер, Инкрис (Mather, Increase) 514
 Мэзер, Коттон (Mather, Cotton) 40, 255, 514
 "Великие деяния Христа в Америке" (Magnalia Christi Americana) 255
 Мэннинг, Роберт (Manning, Robert) 28
 Мэрэкл, Ли (Maracle, Lee) 507
 "Истина Странницы" (Sojourner's Truth) 507

Мэтьюз, Корнелиус (Mathews, Cornelius) 565, 566

Мюссе, Альфред де 359

Наполеон, Бонапарт 321, 322

Невинс, Аллан (Nevins, Allan) 330, 344

"Негритянский национальный конгресс" 326

Некрасов Н.А. 341, 344

Нельсон, Горацио (Nelson, Horatio) 168

"Никербокер" (Knickerbocker) 141, 562, 564, 576

Никинапи, инд. вождь 296

Николар, Джозеф (Nicolar, Joseph) 461
"Жизнь и предания краснокожих" (Life and Traditions of the Red Man) 461

Николюкин А.Н. 221, 345, 556

"Никто не знает моих бед" (Nobody Knows the Troubles I Seen), нар. 485

Ницше, Фридрих 187, 221

Новалис (наст. имя Фридрих фон Харденберг) 38

"Новая американская энциклопедия" 347

Новиков В.И. 306

"Ново-английское антирабовладельческое общество" 315, 318

"Ново-английское общество непротivления" 318

Норрис, Фрэнк (Norris, Frank) 24

"Норт америкен ревью" (The North American Review) 232, 341, 516, 560, 562, 564, 576

"Норт стар" (Полярная звезда; North Star), см. "Фредерик Дуглас лейпер"

"Нью-Бедфордский китобой" 144

"Нью-Ингленд мэгезин" (New England Magazine) 42, 245, 346

"Нью-Йорк америкен" (New York American) 562, 564

"Нью-Йорк ревью" (New York Review) 562, 564, 565, 576, 577

"Нью-Йорк таймс" (New York Times) 328, 422

Ньюэлл, Роберт Генри (Newell, Robert Henry), см. Орфейс С. Керр

Нэсби, Петролиум Везувинус (Nasby, Petrolium Vesuvius; наст. имя Локк, Дэвид Росс, Locke, David Ross) 437, 440-442, 445, 446

"Письма Нэсби" (The Nasby Papers) 440

"Повесим Эйба Линкольна на гнилой яблоне" 441

"Нэшнел антислейвери стэндард" (National Antislavery Standard) 233, 308, 320, 323, 338, 339

"Нэшнел реджистер" (National Register) 518, 520

"Нэшнел филэнтропист" (National Philanthropist) 312

"Нэшнел эра" (National Era) 329, 341, 358

Обручев В.А. 342

"Невольничество в Северной Америке" 342

Оден, Уистен Хью (Auden, Wistan Hugh) 210

"Одиссея" 293

Окком, Самсон (Occom/Occum, Samson) 454

"Оксфордский путеводитель по американской литературе" 308

Олдридж, Айра (Aldridge, Ira) 553-554

"Черный доктор" (Black Doctor), перелож. 553

Олдрич, Томас Бейли (Aldrich, Thomas Bailey) 228

Олкотт, Бронсон А. (Alcott, Bronson A.) 333

Олкотт М. (Alcott M.) 315

Олмстед, Фредерик Лой (Olmsted, Frederick Law) 422, 423

"Хлопковое королевство" (The Cotton Kingdom) 422

Олсон, Чарльз (Olson, Charles) 143

О'Нил, Юджин (O'Neill, Eugene) 489

"Всем детям Божиим даны крылья" 489

"Оригинальные менестрели Кристи" 552

Ортон, Джон (Orton, John) 542

- "Арнольд" 542
 Оруэлл, Джордж (Orwell, George) 171
 О'Салливан, Джон Луис (O'Sullivan, John Louis) 42, 46, 566
 Осипова Э. Ф. 345
 Осгуд, Сэмюэль С. (Osgood, Samuel S.) 173
 Осгуд, Чарльз (Osgood, Charles) 27
 Остин, Мэри (Austin, Mary) 297
- Павезе, Чезаре** 139
 Паркер, Теодор (Parker, Theodor; псевд. Леви Блоджет, Levi Blodget) 312, 314, 320, 321-322, 343, 345, 354, 365
 "Систематизация интуитивной религии" (под. псевдон. Леви Блоджет) 321
 Паррингтон, Вернон Луис (Parrington, Vernon Louis) 10, 25, 170, 263, 273, 347, 353, 359, 360, 379
 "Патнемс мэгезин" (*Putnam's Magazine*) 347, 564, 576
 Педро II 277
 Пейдж С.У. (Page S. W.) 369
 "Дядя Робин в своей хижине в Виргинии и бесприютный дядя Том в Бостоне" 369
 Пейн, Джон Хауард (Payne, John Howard) 523, 538, 540-541, 548
 "Брут" (Brutus) 538, 540
 "Дом, милый дом" 540
 "Древние традиции чероки" 540
 "Индийская справедливость: суд по делу об убийстве чероки" 540
 "Карл II, или Веселый монарх" (в соавторстве с В. Ирвингом) 540
 "Клари" 540
 Пейн, Томас (Paine, Thomas) 313
 Пек, Шелдон (Peck, Sheldon) 53
 "Пенсильвания фримэн" (*Pennsylvania Freeman*) 251, 338
 Пибоди Дж. (Peabody, G.) 349
 Пибоди, Элизабет (Peabody, Elizabeth) 34
 Пиго-Лебрюн, Антуан 529
 "Испанское безумие" 529
 Пик, Ричард Б. (Peake, Richard B.) 544
 "Джонатан в Англии" 544
- Пикард, Джон Б. (Pickard, John B.) 265, 273
 "Пионер" (*Pioneer*) 232
 Пирс, Фрэнклин (Pierce, Franklin) 30, 34, 35, 102
 Питт, Уильям, младший (Pitt, William, the Younger; Younger Pitt) 308
 Питчлин, Питер (Pitchlynn, Peter) 453
 Платон 163, 222
 Плутарх 325, 455, 540
 По, Вирджиния Элиза, урожд. Клемм (Poe, Virginia Eliza, b. Clemm) 175, 178, 181, 182, 184, 196, 197
 По, Розалия (Poe, Rosalie) 184
 По, Эдгар Аллан (Poe, Edgar Allan; пользовался именем Эдгар А. Перри) 5, 7, 8, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 23, 26, 36, 64, 81, 82, 110, 113, 132, 138, 172-221, 180, 226, 232, 240, 274, 283, 471, 519, 520, 522, 523, 547, 565, 572, 574-575, 577
 "Аль Аарааф" (Al Aaraaf and Other Poems) 181, 200, 201
 "Аннабель Ли" 199, 202, 203, 207
 "Береника" 214, 215
 "Бочонок амонтильадо" 213
 "Вильям Вильсон" 179, 217
 "Ворон" (стих., The Raven) 16, 174, 178, 184, 190, 195, 197, 198, 199, 202, 204, 207, 220, 283
 "Ворон и другие стихотворения" (сб., The Raven, and Other Poems) 198, 572
 "Ганс Пфааль" 219
 "Город среди моря" 199, 201, 203, 205
 "Гротески и арабески" (Tales of the Grotesque and Arabesque) 174, 183, 208, 209
 "Долина тревоги" 202, 203, 204
 "Евлалия" 199
 "Золотой жук" 181
 "Израфил" 198
 "История с воздушным шаром" 183
 "Как писать рассказ для Блэквуда" 216
 "К Елене" 198, 202
 "К науке" 201

- "Колизей" 181
 "Колокола" (The Bells) 185, 191, 199, 205, 207, 215
 "Король Чума" 219
 "Лигейя" 178, 184, 214, 217, 220
 "Линор" 199, 202, 203, 207
 "Маска Красной Смерти" 213, 217
 "Морелла" 184, 219
 "Не закладывая черту своей головы" 216
 "Новеллистика Натаниэля Готорна" 574
 "Ночные мысли" 193
 "Обозрение новых книг" 577
 "Овальный портрет" 217
 "Падение дома Ашеров" 16, 214, 217
 "Письмо к Б." 198
 "Повесть о приключениях Артура Гордона Пима" (The Narrative of Arthur Gordon Pym) 132, 185, 208, 209, 210, 471
 "Повесть Скалистых гор" 181, 216
 "Поэтический принцип" 188, 190, 193
 "Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром" 219
 "Преждевременные похороны" 216
 "Прыг-Скок" 220
 "Рассказы" 208
 "Рассказы Фолио-клуба" 208, 211
 "Романтические новеллы в прозе" (Prose Romances) 208
 "Рукопись, найденная в бутылке" 181, 208
 "Сердце-обличитель" 232
 "Система доктора Смолд и профессора Перья" 284
 "Спящая" 202, 203
 "Стихотворения" (Poems) 181
 "Тайна Мари Роже" 215
 "Тамерлан" 199, 200
 "Тамерлан и другие стихотворения" (Tamerlane, and Other Poems) 180
 "Три шага в облаках" 216
 "Тысяча вторая сказка Шехерезады" 216
 "Убийство на улице Морг" 215, 572
 "Уяллом" 185, 191, 199, 202, 207, 215, 220
 "Философия творчества" (Philosophy of Composition) 193, 195, 197
 "Фон Кампелен и его открытие" 216
 "Элеонора" 220
 "Эльдорадо" 199, 207
 "Eureka" ("Эврика") 187, 201, 208, 215
 Покахонтас (Pocahontas) 526, 527, 528, 532, 533, 534, 537
 Полдинг, Джеймс Керк (Paulding, James Kirke) 536, 544
 "Лев Запада" 536
 "Оленьи хвостики" 544
 Полени, Вильгельм фон 343
 "Крестьянин" 343
 Полк, Джеймс К. (Polk, James K.) 309
 "Портфолио" (Portfolio) 564, 576
 Поузи, Александер Лоуренс (Posey, Alexander Lawrence) 452
 Поул, Александр (Pope, Alexander) 293
 Пракситель 105
 Прескотт, Уильям Хиклинг (Prescott, William Hickling) 559, 561
 Престон, Маргарет Джанкин (Preston, Margaret Junkin) 388
 "Биченбрук" (Beechenbrook) 388
 Принс, Нэнси (Prince, Nancy) 503-504
 "Повесть о жизни и путешествиях миссис Нэнси Принс" (A Narrative of the Life and Travels of Mrs. Nancy Prince) 503
 "Присядь, бедняжка" (Poor Cat, Sit Down) нар. 487
 Пушкин А.С. 12, 73, 181, 194, 221, 305, 341, 469
 "Записки Джона Теннера" (перев.) 341
 "Цыгане" 194
 Рабле, Франсуа 132, 133
 "Гаргантюа и Пантагрюэль" 133
 Равель, Морис 193, 195
 Радклифф, Анна (Radcliffe, Ann) 217
 Радлова А. 74

- "Разве Господь не спас Даниила" (Didn't My Lord Deliver Daniel), нар. 484, 487
 "разгребатели грязи" 7
 Райан, Абрам Джозеф (Ryan, Abram Joseph) 387
 "Поверженное знамя" 387
 Райс, Томас Дартмут ("Дэдди"; Rice, Thomas Dartmouth, "Daddy") 550, 552
 Райт, Ричард (Wright, Richard) 369, 489, 510, 511
 "Дети дяди Тома" 369
 "Расселс мэгезин" (*Russel's Magazine*) 385
 Рейнольдс Д.С. (Reynolds D.S.) 360, 379
 "В глубинах американского Ренессанса" 360, 379
 Рейнольдс, Джон П. (Reynolds, John P.) 139
 Рембо, Артюр 24, 176
 Ридж, Джон Роллин (Ridge, John Rollin) 452
 Рикарду, Жан 211
 Рипли, Джордж (Ripley, George) 347
 Робертсон, Эрик (Robertson, Eric) 290, 306
 Робинсон Т. (Тальфи; Robinson T.) 341
 "Рабство в России" 341
 Робинсон, Эдвин Арлингтон (Robinson, Edwin Arlington) 272
 Ройстер, Сара Эльмира (в замуж. Шелтон; Royster, Sarah Elmira) 180, 185
 Рождественский В. 305
 Ронгонен Л.И. 302, 306
 Росс, Уильям Дж. (Ross, William G.) 452
 Ротенберг Д. И. 444, 445
 Роупер, Мозес (Roper, Moses) 493
 "Повесть о приключениях и спасении Мозеса Роупера из американского рабства" (A Narrative of the Adventures and Escape of Moses Roper, from American Slavery) 493
 Руофф, А. Лавонн (Ruoff, A. Lavonne) 470
 "Русский вестник" 341
 Руссо, Жан-Жак 127, 128, 129, 349
 "Исповедь" 127
 "Новая Элоиза" 127
 "Общественный договор" 128
 "Эмиль" 128
 Рут, Джордж Фредерик (Root, George Frederick) 435
 "Идут, идут, идут" 435
 "Первый выстрел прозвучал" 435
 Рылеев К. Ф. 194
 Рэнделл, Джеймс Райдер (Randall, James Ryder) 387
 "Мэриленд, мой Мэриленд" (Maryland, My Maryland) 387, 436
 Рэндольф, Джон Торнтон (Randolph, John Thornton) 369
 "Хижина и гостиная" 369
 "Сазерн литерери мессенджер" (*Southern Literary Messenger*) 183, 574, 575
 "Сатердей визитор" (*Saturday Visitor*) 181
 Самнер, Чарльз (Sumner, Charles) 280, 331, 333
 "Сан" (*The Sun*) 183
 Санд, Жорж (наст. имя: Аврора Дюпен) 359
 Саути, Роберт (Southey, Robert) 168, 540
 "Жизнь Нельсона" 168
 Свифт, Джонатан (Swift, Jonathan) 133, 165
 "Путешествия Гулливера" 133
 "Сказка о бочке" 165
 Седжуик, Кэтрин М. (Sedgwick, Katherine M.) 191
 Секвойя (Sequoia, инд. вождь) 452
 Сен-Пьер, Бернарден де 127
 "Поль и Виргиния" 127
 Сервантес, Сааведра Мигель де 524, 561, 476
 Сернет, Мильтон С. (Sernett, Milton C.) 328
 "Топор абolicционизма" 328
 Сигурни, Лидия Хантли (Sigourney, Lydia Huntley) 574
 Силли, Джонатан (Cilley, Jonathan) 30

- Симмс, Уильям Гилмор (Simms, William Gilmore) 364, 383
- Симоненко Г. 343, 345
- "Синехвостая мушка" (De Blue-Tail Fly), нар. 488
- Синклер, Элтон (Sinclair, Upton) 24
- "Скала столетий" 226
- Скотт, Вальтер (Scott, Walter) 23, 40, 84, 130, 162, 213, 254, 290, 381, 424, 453, 500, 528, 543, 565
- "Мармион" 528, 530
- Скотт Дж. Э. (Scott J. A.) 328
- Скриб, Эжен 538
- Скулкрафт, Генри Роу (Schoolcraft, Henry Rowe) 295, 296, 299, 300, 301
- "Алгические исследования" (Algic Researches) 295
- Слущкий Б. 417, 420, 421
- Смит, Генри Нэш (Smith, Henry Nash) 448
- Смит, Джон (Smith, John) 526, 527, 532, 533
- "Общая история Виргинии" 526
- Смит, Сига (Smith, Seba; наст. имя Даунинг, Джек, Downing, Jack) 437
- Смит, Сидни (Smith, Sidney) 518
- Смит, Чарльз (Smith, Charles; псевд. Билл Арп, Bill Arp) 437
- Смит У. Л. Г. 369
- "Жизнь на Юге, или Хижины дяди Тома как она есть" 369
- "Современник" 341, 342, 343
- "Сойди, Моисей" (Go Down, Moses) нар. 485
- Сойер, Янки (Sawyer, Yankee) 436
- "Когда эта жестокая война закончится" 436
- Сократ 222, 431
- Соломон 260
- Спенсер, Эдмунд (Spencer, Edmund) 228, 239
- Сполдинг, Генри Д. (Spalding, Henry D.) 477, 490
- Стайрон, Уильям (Styron, William) 25
- Стедмэн, Эдмунд Кларенс (Steadman, Edmund Clarence) 228, 264, 269, 273
- Стейнбек, Джон Эрнест (Steinbeck, John Ernest) 25
- Стенард, Джейн (Stanard, Jane) 180, 202
- Стендаль (наст. имя Анри-Мари Бейль) 12, 68, 142, 171
- "История живописи в Италии" 142
- Стефенс, Александр Г. (Stephens, Alexander H.) 392
- Стoddард, Ричард Генри (Stoddard, Richard Henry) 120, 121, 170
- Стороженко Н.И. 343, 345
- Стоу, Кальвин (Stowe, Calvin) 354, 357, 358
- Стоун, Джон Орастес (Stone, John Augustus) 525, 536
- "Бесноватая, или Невеста пророка" 536
- "Возвращение, или Алмазный крест" 536
- "Древний британец" 536
- "Лев Запада" (обраб.) 536
- "Ля Рок, царевница" 536
- "Метамора, или Последний из Уомпаногов" (Metamora, or The Last of Wampagoags) 536, 537
- "Рыцарь золотого руна, или Янки в Испании" 536
- "Танкред, или Осада Антиохии" 536
- "Туртаун" 536
- "Фаунтлерой, или Роковая подделка" 536
- Стоун, Кейт (Stone, Kate) 392, 394
- "Брокенберн: дневник Кейт Стоун, 1861-1868" (Brokenburn: The Journal of Kate Stone) 392
- Странствующая Истина (Sojourner Truth; наст. имя Изабелла Баумфри, Baumfree, Isabella) 325, 472, 512
- Строзер, Дэвис Хантер (Strother, Davis Hunter) 423
- "Личные воспоминания виргинца о войне" (Personal Recollections of the War by a Virginian) 423
- Стронг Дж. Т. (Strong J. T.) 126
- Стюард, Остин (Steward, Austin) 495
- "22 года рабом, 40 лет свободным, включая переписку..." (Twenty-

- Two Years a Slave, and Forty Years a Freeman, Embracing a Correspondence... 495
- Стюарт, Джеймс (Stuart, James) 391
- Стюарт, Дугалд (Steward, Dugald) 560
- Стюарт, Мария (Stewart, Maria), негр. пропов. 472
- Свинберн, Алджернон Чарльз (Swinburne, Algernon Charles) 240
- Сундквист, Эрик (Sundquist, Eric) 29
- Суонтон Джон Р. (Swanton, John R.) 477, 490
- Сухарев С. 410
- Сьюэлл, Сэмюэль (Sewall, Samuel) 471
- "Сын отечества" 341
- Табмен, Гаррет** (Мозес; Tubman, Harriet; Moses) 325, 480
- Тайлер, Ройал (Tyler, Royall) 525, 544, 546
- "Контраст" 525, 544, 546
- "Тайм пис" (*The Time Piece*) 329
- Такер, Натаниэль Беверли (Tucker, Nathaniel Beverly) 383
- Тарквиний, Секст 540
- Твен, Марк (Twain, Mark; наст. имя Clemens, Samuel Langhorne) 9, 24, 38, 130, 163, 237, 272, 364, 426, 437, 446, 450, 452, 546
- "Знаменитая скачущая лягушка из Каллавераса" 437
- "Приключения Гекльберри Финна" 38
- "Простофиля Вильсон" 452
- Тегнер Э. (Tegner E.) 293, 294
- "Сага о Фритьофе" 294
- Теккерей, Уильям Мейкпис (Thackeray, William Makepeace) 23, 68, 162, 533
- "Ярмарка тщеславия" 533
- "Тело Джона Брауна" (нар.) 435, 441
- Тенирс, Давид 269
- Теннисон, Альфред (Tennyson, Alfred) 192, 233, 257, 288, 290, 291
- Тернер, Нат (Turner, Nat) 314, 315, 371, 474, 480, 482
- "Признания Ната Тернера" 371
- Тернер, Джозеф Мэллорд Уильям (Turner, Joseph Mallord William) 64
- Тертерян И.А 576
- Тик, Людвиг 174
- Тикнор, Джордж (Ticknor, George) 278, 561
- "История испанской литературы" 561
- Тикнор, Фрэнсис Оррей (Ticknor, Francis Orrey) 387
- "Бедный Том" 387
- "Маленький Гиффин из Теннесси" 387
- Тимрод, Генри (Timrod, Henry) 384, 385, 448, 449
- "Весна" 385
- "Коробочка хлопка" 384
- "Литература на Юге" (Literature in the South) 384
- "Неизвестные мертвые" 385
- "Ода" 385
- "Этногенез" 384
- Токвиль, Алексис де (Tocqueville, Alexis de) 228, 350, 516, 518, 556
- "Демократия в Америке" 516, 556
- Толстой Л.Н. 318, 343, 344, 345, 354, 363, 368, 379
- "Анна Каренина" 84
- "Что такое искусство?" 354
- Томашевский Б. 286, 288
- Томпсон, Джон Ребен (Thompson, John Reuben) 386
- "Английский нейтралитет" 386
- "Музыка в лагере" 386
- Топоров В. 409, 412, 413
- Торо, Генри Дэвид (Thoreau, Henry David) 11, 13, 14, 26, 38, 111, 127, 142, 143, 153, 165, 223, 234, 267, 274, 312, 318, 331, 333-338, 343, 344, 345, 354, 367
- "Гражданское неповиновение" ("Права и обязанности личности по отношению к правительству", речь; "Неповиновение гражданскому правительству", статья) 334
- "Рабство в Массачусетсе" 284, 335
- "Речь в защиту Джона Брауна" (1859) 336
- "Речь в защиту Джона Брауна" (1860) 338
- "Уолден" 38, 142, 143

- "Янки в Канаде" и другие анти-
 рабовладельческие эссе Торо" 334
 "Тоукен" (*Token*) 41, 42
 Трамбулл, Джон (*Trumbull, John*) 516
 Траубридж, Джон Т. (*Trowbridge, John T.*) 423, 428
 "Пещера Куджо" 428
 "Юг: путешествия по полям сра-
 жений и разрушенным городам"
 (*The South: A Tour of Its Battlefields
 and Ruined Cities*) 423
 "Трибюн" (*Tribune*) 330, 341, 347, 395,
 422, 443, 444, 571, 572
 Трилоуни, Эдвард Джон (*Trelawny,
 Edward John*) 106, 113
 "Воспоминания о последних днях
 Шелли и Байрона" 106
 Троллоп, Энтони (*Trollope, Anthony*)
 68
 "Гений Натаниэля Готорна" 68
 Троллоп, Фрэнсис (*Trollope, Frances*)
 575
 "Домашние нравы американцев"
 575
 "Тропа слез" 453
 Трубников Н. Н. 171
 Томер, Джин (*Toomer, Jean*) 489
 Тургенев И. С. 341, 359, 364
 "Бурмистр" 341
 "Два помещика" 341
 "Записки охотника" 341, 361
 "Хорь и Калиныч" 341
 Туссен-Луввертюр Ф. Д. 321
 Тэйлор, Ричард (*Taylor, Richard*) 391
 "Разрушение и восстановление:
 личный опыт недавней войны"
 391
 Уайльд, Оскар (*Wilde, Oscar*) 148, 187,
 217
 Уайт, Мария (*White, Maria*), см.
 Лоуэлл, Мария
 Уайт Т.У. (*White T.W.*) 183
 Уивер Р. (*Weaver R.*) 114, 168, 170
 Уилбер, Ричард (*Wilbur, Richard*) 191,
 199, 210, 221
 Уилберфорс, Уильям (*Wilberforce,
 William*) 308
 Уилсон, Гарриет (*Wilson, Harriet*) 510
 "Наш негр, или Зарисовки из
 жизни свободного чернокожего"
 (*Our Nig; or, Sketches from the Life
 of a Free Black*) 510
 Уилсон, Форест (*Wilson, Forest*) 374,
 380
 Уилсон, Эдмунд (*Wilson, Edmund*) 172,
 174, 178, 221, 391, 414, 449
 "По дома и за границей" 172
 Уильямс, Сесил Б. (*Williams, Cecil B.*)
 305, 306
 Уинслоу, Хомер (*Homer, Winslow*) 425
 Уинтерс, Айвор (*Winters, Yvor*) 85,
 112, 199
 Уинтроп, Джон (*Winthrop, John*) 78
 Уинтроп, Теодор (*Winthrop, Theodore*)
 428
 "Джон Брент" 428
 "Жизнь на открытом воздухе" 428
 "Каное и седло" 428
 "Сесил Дрим" 428
 "Эдвин Бразертофт" 428
 Уитли, Филлис (*Wheatley, Phillis*) 472
 Уитмен, Сара (*Whitman, Sarah*) 185
 Уитмен, Уолт (*Whitman, Walt*) 5, 9, 19,
 24, 26, 64, 166, 223, 226, 228, 229,
 234, 237, 240, 248, 272, 274, 277,
 283, 285, 291, 297, 312, 364, 415-
 421, 449, 450, 471, 516, 568
 "Барабанный бой" (*Drum-Taps*)
 415, 418, 421
 "Видение Колумба" 291
 "Врачеватель ран" 418, 420
 "Иди с поля, отец" 419
 "Когда во дворе перед домом
 цвела этой весной сирень" 420
 "Лагерь на рассвете, седом и
 туманном" 420
 "Либертад" 421
 "Листья травы" (*Leaves of Grass*)
 223, 276, 283, 285, 291, 364, 415
 "Над бойней вознесся пророче-
 ский голос" 417
 "Над Поманокком летаю, как пти-
 ца" 416
 "Одному штатскому" 418
 "О песне, сперва, для начала" 417
 "Памятные дни" 415

- "Пение знамени на утренней заре" 418
 "Перемирие" 417
 "Сомкнутым строем мы шли" 419
 "Странную стражу я нес в поле однажды ночью" 419
 "1861" 417
 Уиттьер, Джон Гринлиф (Wittier, John Greenleaf) 5, 6, 19, 166, 192, 194, 223-225, 234, 244, 250-273, 292, 312, 315, 323, 341, 343, 396-398, 445, 450, 562
 "Аболиционисты. Их чувства и цели" 251
 "Авраам Девенпорт" 257
 "Баллады Новой Англии" (Ballads of New England) 263
 "Барбара Фритчи" 261, 397
 "Бернс" 270
 "Босоногий мальчик" 265, 272
 "Буря на озере Аскам" 260
 "В Вашингтоне" 262
 "В военное время" (In War Time) 260, 396, 398
 "Венхэмская ведьма" 256
 "Вершина холма" 270
 "Видение сажошника Кизара" 257
 "Вид Монандока с Вахусета" 257
 "В королевском порту" 263
 "Воскресная сцена" 262
 "Воспоминания" 270
 "Всемирная конвенция друзей эмансипации" 261
 "В церкви Старый Юг" 256
 "Гарнизон Кейп-Энна" 255
 "Гимн к празднованию эмансипации в Ньюберипорте" 261
 "Голоса свободы" (Voices of Freedom) 260
 "Горные картины" 257
 "Греза у моря" 270, 271
 "Демократия и рабство" 251
 "Джону С. Фремонту" 261
 "Домашние баллады и стихотворения" (Home Ballads, Poems and Lyrics) 263
 "Дух Мороза" 267
 "Закат у Биркампа" 257, 259, 260, 271
 "Занесенные снегом" ("Зимняя идиллия"; Snow-Bound) 223, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271
 "Изгнанники" 256, 257
 "Изгнанные из Массачусетса" 256
 "Из Массачусетса в Виргинию" 261
 "Икабод" 261, 263
 "Исполнится воля Твоя" 396
 "Источник" 259
 "Италия" 261
 "Как женщины шли из Дувра" 256
 "К англичанам" 397
 "Канзасские эмигранты" 261
 "Картины" 257
 "Кассандра Саутвик" 256
 "Корабль работоторговцев" 262
 "Королевский посланец" 256
 "К осеннему празднику" 266
 "Красная шапочка" 272
 "Кэтлин" 257
 "Лебединая песнь священника Эйвери" 259
 "Легенды Новой Англии в прозе и стихах" (The Legends of New England in Prose and Verse) 253, 255
 "Летнее путешествие" 259
 "Лето у озера" 260
 "Литературное наследство Дж. Г. С. Брэйнарда" 255
 "Маргерит" 257
 "Массачусетс - Виргиния" 263
 "Мерримак" 271
 "Мирям и другие стихотворения" (Miriam, and Other Poems) 263
 "Могг Мегон" (Mogg Megone) 254, 255
 "Мод Мюллер" ("Ново-английская идиллия"; Maud Muller) 264
 "Моей подруге по играм" 271
 "Моей сестре" 272
 "Мое утро с доктором Синглтэри" 270
 "Молль-кувшин" (Moll-Pitcher) 254
 "Моральная битва" 261
 "Моя благодарность" 271
 "Мэйбл Мартин" ("Идиллия урожая") 264

- "На закате" (At Sundown) 263
 "Наша река" 257
 "Невеста Пеннакука" 259, 272
 "Озеро Кеноза" 259
 "Охотники на людей" 261
 "Палатка на побережье" (The Tent on the Beach) 259, 263
 "Панорама" (The Panorama) 260
 "Папоротник" 270
 "Пенсильванский пилигрим" (The Pennsylvania Pilgrim) 256, 257, 263, 264, 265, 266
 "Перемирие" 418
 "Песня рабов в пустыне" 261
 "Песни свободных" 260
 "Песни труда" (Songs of Labor) 264
 "Песнь урожая" 266
 "Письмо миссионера методистской епископальной церкви Юга" 261
 "Похороны Барбера" 261
 "Прекрасное" 270
 "Приговор Джону Брауну" 261
 "Призыв" 263
 "Пророчество Сэмюэля Сьюолла" 257
 Прощание рабыни-матери из Виргинии с дочерьми" 261, 262
 "Разговор с пчелами" 265, 270, 271
 "Ритнер" 261
 "Сад" 266
 "Сикаморы" 257
 "Скандинавы" 270, 271
 "Слово к этому часу" 261
 "Справедливость и целесообразность" 251, 396
 "Среди холмов" (Among the Hills; первонач. назв. "Жена: Идиллия Биркамлского озера") 259, 263, 264
 "Стихотворения" (Poems) 260
 "Стражи" 396
 "Страницы из дневника Маргарет Смит" (Leaves from Margaret Smith's Journal) 253
 "Субъективные стихотворения и стихи-воспоминания" (Poems Subjective and Reminiscent) 269
 "Техас. Голос Новой Англии" 263
 "Тыква" 265, 270
 "Уильяму Г. Сьюарду" 261
 "Уильяму Ллойд Гаррисону" 261
 "У озера" 259
 "У Porta Рояль" 398
 "Хэмптонское побережье" 259
 "Цветы орешника" 259
 "Что рассказали птицы" 397
 "Laus Deo" 261, 397
 "Le Marais du Cygne" 261
 Уиттьер, Мэри (Whittier, Mary) 269
 Уиттьер, Элизабет (Whittier, Elizabeth) 166, 269
 Уитфилд, Джеймс М. (Whitfield, James M.) 472
 Уичер, Джордж Ф. (Whicher, George F.) 266, 354
 Уодсворт, Генри (Wadsworth, Henry) 277
 Уодсворт, Пелег (Wadsworth, Peleg) 278
 Уокер, Элис (Walker, Alice) 489, 510
 Уолк, Генри (Walk, Henry) 435
 "Поход через Джорджию" 435
 Уолкер, Дэвид (Walker, David) 317, 325-326
 "Обращение к рабам" 326
 Уолпол, Хорас (Walpole, Horace) 217
 Уорд, Артемус (Ward, Artemus; наст. имя Браун, Чарльз Фаррар, Browne, Charles Farrar) 437, 438, 440, 445, 446
 "Артемус Уорд: его книга" (Artemus Ward; His Book) 437
 "Артемус Уорд: его путешествия" (Artemus Ward; His Travels) 437
 Уорд, Джон Квинси Адамс (Ward, John Quincy Adams) 332
 Уорд, Сэмюэль (Ward, Samuel) 565
 "Современный французский роман" 565
 Уоррен, Роберт Пенн (Warren, Robert Penn) 25, 272, 273
 Уоррен, Уильям Уиппл (Warren, William Whipple) 461, 463
 "История оджибвеев, основанная на преданиях и устных свидетельствах" (History of the Ojibway,

- Based upon Traditions and Oral Statements) 461, 463
 Уэбб, Фрэнк Дж. (Webb, Frank J.) 510
 "Семейство Гэри и его друзья" (The Garies and Their Friends) 510
 Уэбстер, Джон (Webster, John) 117
 Уэбстер, Дэниэл (Webster, Daniel) 263, 405
 Уэбстер, Чарльз Кингсли (Webster, Charles Kingsley) 336, 339
 Уэггонер, Хайатт Х. (Waggoner, Hyatt H.) 59, 94, 104, 113, 267, 273
 Уэлд, Теодор (Weld, Theodor) 323, 324
 "Американское рабство как оно есть" (совместно с сестрами Гримке) 324
- Феллини, Федерико** 216
 "Томи Данмит" (из киноальманаха "Три шага в облаках") 216
 Ферн, Фанни (Fern, Fanny) 119
 "Листки из дневника Фанни" 119
 Феррис, Уильям (Ferris, William) 478, 490
 Фи, Джон (Fee, John) 329
 Филлипс, Уиллард (Phillips, Willard) 559
 Филлипс, Уэнделл (Phillips, Wendell) 308, 313, 320-321, 323, 333, 334, 496, 500
 Филлипс, Эмми (Phillips, Ammy) 77
 Фильдинг, Генри (Fielding, Henry) 163, 353
 "Том Джонс" 163, 353
 Фильдс, Джеймс Т. (Fields, James T.) 68, 69, 86
 Фицджеральд, Фрэнсис Скотт (Fitzgerald, Francis Scott) 25
 Фицхью, Джордж (Fitzhugh, George) 383
 "Канибалы все! или Рабы без хозяев" (Cannibals All! or Slaves Without Masters) 383
 "Социология Юра" (Sociology for the South) 383
 Флавий, Иосиф 225
 Флобер, Гюстав 84
 "Мадам Бовари" 84
- Фолкнер, Уильям (Faulkner, William) 25, 28, 110, 311, 365, 489
 "Дикие пальмы" 110
 "Свет в августе" 110
 "Сойди, Моисей" 489
 Форрест, Эдвин (Forrest, Edwin) 534, 535, 536, 540, 548
 Фортен, Шарлотта Л. (Forten, Charlotte L.) 423
 "Дневник" (The Journal of Charlotte L. Forten) 423
 Фосет, Артур Хаффа 488
 Фостер, Стивен (Foster, Stephen) 552
 Фостер, Фрэнсис Смит (Foster, Francis Smith) 503, 507, 512
 Фостер, Чарльз (Foster, Charles) 374, 380
 "Фотографии русской жизни" 341
 Франклин, Бенджамин (Franklin, Benjamin) 58, 90, 162, 163, 312, 471
 "Автобиография" 58
 "Фредерик Дуглас пейпер" (Frederick Douglass Paper, также "Норт стар", "Дуглас мансли", North Star, Douglass Monthly) 502
 Фрейд, Зигмунд 178
 Френо, Филипп (Frenau, Philip) 329, 471
 "Рабство — проклятие Америки" 329
 "Фридомс джорнэл" (Freedom's Journal) 325, 326
 Фримонт, Джон (Fremont, John) 318
 "Фри пресс" (Free Press) 312
 Фрост, Роберт (Frost, Robert) 266, 267, 272, 277, 286
 "Фрэзерс мэгезин" (Fraser's Magazine) 341
 Фуке, де ля Мотт 194
 "Ундина" 194
 Фуллер, Маргарет Сара (Fuller, Margaret Sarah) 125, 127, 232, 354, 362, 380, 571-573, 577
 "Американская литература, ее состояние в настоящее время и перспективы на будущее" 573, 577
 "Небольшое эссе о критиках" 573
 "Статьи о литературе и искусстве" 573

Фурье, Шарль 134

Хайоната (мифологический герой)
295

Хаксли, Олдос (Huxley, Aldous) 199

Халпайн, Чарльз Грэм (Halpine,
Charles Graham) 428

"Жизнь и приключения рядового
Майлза О'Рейли" 428

Хамфрис, Дэвид (Humphreys, David)
544

"Янки в Англии" 544

Харпер, Фрэнсис Эллен Уоткинс
(Harper, Frances Ellen Watkins) 325,
472

"Харперс мэгезин" (*Harper's Magazine*)
331, 423

Харрис, Джордж Вашингтон (Harris,
George Washington) 437

Харрис, Джоэл Чандлер (Harris, Joel
Chandler) 474, 477

"Дядюшка Римус: его песни и
сказки" 474, 477

"Хартфордские остроумцы" (Hartford
Wits) 514

Хау, Джулия Уорд (Howe, Julia Ward)
435

"Боевой гимн республики" (Battle-
Hymn of the Republic) 435

Хаттон, Джозеф (Hutton, Joseph) 543

"Модные причуды" (Fashionable
Follies) 543

Хедж, Фредерик Генри (Hedge,
Frederick Henry) 569-570

"Кольридж" 569

"Шиллер" 570

Хедрик, Джоан Д. (Hedric, Joan D.)
372, 376, 380

Хейли, Алекс (Hailey, Alex) 510

"Корни" 510

Хейн, Пол Хэмильтон (Haune, Paul
Hamilton) 385-386

"Битва у Чарльстонской гавани"
385

"Замена" 386

"Королева океана" 385

"Маленькая белая перчатка" 386

"Моя родина" 385

"Ода" 386

Хелпер, Хинтон Роуэн (Helper, Hinton
Rowan) 328, 330

"Золотая земля" 328

"Неизбежный кризис Юга и как
его встретить" 328, 330

Хемингуэй, Эрнест (Hemingway,
Ernest) 25, 124, 305

"Зеленые холмы Африки" 124

"Там, где чисто, светло" 305

Херстон, Зора Нийл (Hurstons, Zora
Neale) 476, 480, 488, 489, 490

Хиггинсон, Томас Уэнтворт (Higgin-
son, Thomas Wentworth) 424, 426,
450

"Военные будни в черном полку"
(Army Life in a Black Regiment)
424, 426

Хилдрет, Ричард (Hildreth, Richard)
340, 346-353

"Белый раб: Воспоминания бегле-
ца" (The White Slave: Memoirs of a
Fugitive) 340, 350, 353

"Банкрофт против Банкрофта" 348

"Деспотизм в Америке" (Despotism
in America) 350

"Законность американского раб-
ства" 350

"Имеет ли рабство в США закон-
ную основу" 350

"История Соединенных Штатов",
6 тт. ("History of the United States")
347

"Контраст: Гаррисон против Ван
Бюрена" 346

"Краткая история Соединенных
Штатов" 347

"Краткие замечания об эссе мисс
Катарини Э. Бичер о рабстве и
аболиционизме" 350

"Раб, или Мемуары Арчи Мура"
(The Slave; or, Memoirs of Archy
Moore) 350

"Теория богатства" 348

"Теория вкуса" 348, 353

"Теория морали" 348

"Теория политики" 348

"Что я могу сделать для уничто-
жения рабства" 350

- Хиллхаус, Джеймс Авраам (Hillhouse, James Abraham) 515, 516
 "Защита театра" 515
 "Маска о Перси" 516
- Хилс П. У. (Hears P.W.) 435, 450
 Хилс У. Э. (Hears W.A.) 435, 450
- Хилс, братья 435, 450
 "Поющие шестидесятые" (песни Гр. войны) 435
- Холиншед, Рафаэль (Holinshed, Raphael) 528
- Холман, Кларенс Хью (Holman, Clarence Hugh) 448, 450
- Холмс, Оливер Уэнделл (Holmes, Oliver Wendell) 19, 115, 222, 223-226, 229, 243-249, 272, 280, 283, 398-399, 445, 450
 "Ангел-хранитель" (The Guardian Angel) 248
 "Боже, спаси флаг!" 399
 "В военное время" (In War Time) 398
 "В Ханаан" 399
 "Гимн" 399
 "За чашкой чая" (Over the Teacups) 246
 "Кораблик" (Chambered Nautilus) 247, 249
 "Последний лист" (The Last Leaf) 115, 249
 "Утреннее застолье поэта" (The Poet at the Breakfast Table) 246
 "Утреннее застолье профессора" (The Professor at the Breakfast Table) 246
 "Самодержец утреннего застолья" (The Autocrat of the Breakfast Table) 245
 "Смертельная неприязнь" (A Mortal Antipathy) 248
 "Старый фрегат" (Old Ironsides) 225
 "Теперь или никогда" 399
 "Элси Веннер" (Elsie Venner) 248
 "The Deacon's Masterpiece, or The Wonderful 'One-Hoss-Shay'" 247
 "Wind-Clouds and Star-Drifts" 247
- Хопкинс, Сэмюэль (Hopkins, Samuel) 373, 374
- Хортон, Джордж Мозес (Horton, George Moses) 472
 "Мечты о свободе" (The Hope of Liberty) 472
- Хоум, Генри; лорд Кеймс (Home, Henry; Lord Kames) 566
- Хоуэллс, Уильям Дин (Howells, William Dean) 227, 244, 305, 350, 377, 379, 426, 446
 "Возвышение Сайласа Лэфема" 379
- "Хранительница мира" (титул у ирокезов) 462
- Хьюз, Ленгстон (Hughes, Langston) 360, 489
- Хьюитт, Джон Хилл (Hewitt, John Hill) 436
 "Когда на поле славы" 436
- Хьюм, Джон (Hume, John) 317, 344
- Хэлибертон, Томас Чандлер (Heli-burton, Thomas Chandler) 293
- Хэллек, Фиц-Грин (Halleck, Fitz-Greene) 254, 562
- Чайльд, Лидия Мария** (Child, Lydia Maria) 312, 314, 323, 329, 350, 505
 "В защиту тех американцев, которые именуются африканцами" 323
 "Книга для матери" 323
 "Мятежники, или Бостон перед Революцией" (The Rebels, or Boston before the Revolution) 323
 "Хобомок. Повесть давнего времени" (The Hobomok. A Tale of Early Times) 323
- Чаннинг, Уильям Эллери (Channing, William Ellery) 278, 312, 313, 321, 322, 560, 570
 "О войне" 322
 "О рабстве" 321, 322
- Чаннинг, Уолтер (Channing, Walter) 560
- Чаннинг, Эдвард Тирелл (Channing, Edward Tyrell) 560
- Чейз, Джон (Chase, John) 118
- Чендлер, Элизабет (Chandler, Elizabeth) 322

- “Воззвание к женщинам Соединенных Штатов” (*An Appeal to the Ladies of the United States*) 322
- Черный Ястреб (*Black Hawk*) 467, 468, 469, 470
- “Жизнь Ма-ка-те-ме-ше-киа-киа-ка, или Черного ястреба” (*Life of Ma-Ka-Te-Me-She-Kia-Kiak, or Black Hawk*) 467, 469
- Чернышевский Н.Г. 340, 342, 343, 344, 353
- “Антропологический принцип в философии” 342
- “Чероки феникс” (*Cherokee Phoenix*) 452
- “Чероки адвокат” (*Cherokee Advocate*) 452
- Черри, Эндрю (*Cherry, Andrew*) 528
- Черч, Фредерик (*Church, Frederic*) 258
- Чеснат, Мэри (*Chesnut, Mary*) 394
- “Дневник из Дикси” (*A Diary from Dixie*) 394
- Чосер, Джеффри (*Chaucer, Geoffrey*) 289, 561
- Чуковский К.И. 418, 421
- Чэпмен, Джон Джей (*Chapman, John Jay*) 316, 317, 344
- Чэпмен, Мария Уэстон (*Chapman, Maria Weston*) 320, 329
- Шарль (Карл) Орлеанский** 304
- Шатобриан, Франсуа-Рене де 37, 127, 174, 292, 293, 299
- “Натчезы” 292
- “Рене” 174
- Шекспир, Уильям (*Shakespeare, William*) 22, 74, 117, 122, 123, 133, 143, 144, 146, 149, 166, 514, 519, 522, 524, 531, 540, 541, 544, 565, 576
- “Антоний и Клеопатра” 144
- “Буря” 524
- “Гамлет” 86, 155
- “Кориолан” 540, 541
- “Король Лир” 144, 538
- “Макбет” 74
- “Тимон Афинский” 144
- “Юлий Цезарь” 540, 541
- Шелли, Мэри (*Shelley, Mary*) 540
- Шелли, Перси Биши (*Shelley, Percy Bysshe*) 113, 200, 240, 521, 570
- “Эпипсихидион” 200
- Шеллинг, Фридрих Вильгельм 12, 145, 146, 171
- “Интеллектуальное созерцание” 145
- “Философия искусства” 145, 171
- Шеридан, Ричард Бринсли (*Sheridan, Richard Brinsley*) 519, 543, 544, 546, 547
- “Школа злословия” 544, 546, 547
- Шерман, Уильям Т. (*Sherman, William T.*) 385, 423
- Шик С. 410
- Шиллер, Иоганн Фридрих 570
- “Разбойники” 570
- Шлегель, Август Вильгельм 12, 142, 190, 193, 195, 561
- Шлегели 190
- Шнеерсон Д. 410, 411
- Шопенгауэр, Артур 145, 164
- Шоу, Генри Уилер (*Shaw, Henry Wheeler*; псевд. Джон Биллингс, *John Billings*) 437
- “Джон Биллингс. Афоризмы.” 437
- Шоу, Джордж Бернард (*Show, George Bernard*) 179
- Щербаков Ал. Ал.** 413
- Эверетт, Эдвард (*Everett, Edward*) 316, 445, 560, 561
- Эдвардс, Джон (*Edwards, John*) 515
- “Предупреждение грешникам, или Обращение ко всем актерам-исполнителям пьес, охотникам до пьес, законодателям, губернаторам, магистрам, духовенству, прихожанам, деистам и вообще всему свету” 515
- Эдвардс, Джонатан (*Edwards, Jonathan*) 354, 365, 373
- “Эдинбургское обозрение” (“Эдинбург ревью”, *Edinburgh Review*) 518, 557
- Эймс, Фишер (*Ames, Fisher*) 519, 556
- “Опасности американской свободы” 519

- Эйпс/Апесс Уильям (Apes/Apess, William) 454-457, 464, 470
 "Жизненный опыт пяти индейцев-христиан из племени пекотов. (Experiences of Five Christian Indians of the Pequot Tribe.) 454
 "Индийская отмена неконституционных законов Массачусетса касательно племени маршпи" (Indian Nullification of the Unconstitutional Laws of Massachusetts, Relative to the Marshpee Tribe) 454
 "Похвальное слово о Короле Филиппе" (Eulogy on King Philip) 454, 455, 457
 "Сын леса" (A Son of the Forest) 454, 564
- Эквиано, Олода/ Васса, Густавус (Equiano, Olaudah/ Vassa, Gustavus) 501, 502
- Эккерман, Иоганн Петер 220, 221
 "Разговоры с Гете в последние годы его жизни" 221
- Элиот, Джордж (Eliot, George) 101
- Элиот, Томас Стернз (Eliot, Thomas Stearns) 164, 199
 "Бесплодная земля" 164
- Эмерсон, Ральф Уолдо (Emerson, Ralph Waldo) 11, 26, 34, 44, 121, 128, 130, 134, 135, 142, 143, 150, 151, 158, 160, 165, 170, 191, 192, 194, 216, 222, 228, 229, 234, 237, 244, 246, 267, 274, 277, 312, 330, 331, 333, 343, 344, 353, 354, 405-406, 445, 522, 556, 570, 571, 572
 "Бостонский гимн" 405
 "Добровольцы" (Voluntaries) 405
 "Доверие к себе" 151
 "Молодой американец" 142
 "Новая поэзия" 570
 "Поэт" 142
 "Природа" 142, 170
 "Размышления о современной литературе" 570
 "Эссе, вторая серия" 572
- Эмметт, Дэниэл Д. (Emmett, Daniel D.) 436
 "Дикси" (Dixie) 436
- "Эмансипейтор" (*The Emancipator*) 320, 329
- Эндикотт, Джон (Endicott, John) 48, 49, 277
- Эппель А. 202
- Эпплтон, Фрэнсис (Appleton, Frances) 278, 280
- Эрлих, Глория (Erllich, Gloria) 29, 111
- "Эстетик пейперс" (*Aesthetic Papers*) 334
- Эткинд Е. 287
- Эшби, Джейн (Ashby, Jane) 314
- Эшби, Тернер (Ashby, Turner) 391
- "Юнайтед Стейтс мэгэзин энд демократик ревью" (United States Magazine and Democratic Review) 566
- "Янки Дудль" (нар.) 119
- Aaron D. 450
- Adair J. 470
- Ammons E. 379
- Armes G. 249
- Bentley, Nancy 344
 "Black Studies" 488
- Branch W.G. 170
- Braswell W. 170
- Brumble III, H. David 470
- Burgess A. 380
- Burham, Michael 344
- Chase R. 171
- Clark H.H. 576
- Coffin T. 229
- Cowley M. 229
- Cox, James M. 112
- Crozier A. 380
- Dreiser Th. 113
- Edel, Leon 111
- Emurian, Ernest K. 450
- Elliott, Emory 344
- Gage, Frances D. 512
- Garrison F.J. 344

Garrison W. Ph. 344

Grimstead D. 555

Haines Ch. 221

Hall P.D. 242

Halline, Allan Gates 556

Hirsch, Edward L. 306

Hunsen, Ellen Tuttle 112

J.E.E. 314

Justitia 314

Kaul A.N. 111, 112

Kennedy J.C. 221

Koch, Adrienne 555

Krupat A. 470

Lauter, Paul 490, 511

Leach, Maria 490

Leyda, J. 170

Light J.F. 450

Lomax, Alan 490

Matlow, Myron 556

McGlinchey, C. 229, 242

Miller, Perry 576, 577

Miller, Ruth 511, 512

Moody, Richard 556

Mordell A. 229

Morse J.T. 249

Moses, Montrose J. 556

Moyne, Ernest J. 306

Newton, Arvin 306

Nolan P.T. 556

Osborn, Chase S. 306

Osborn, Stellanova 306

Parks E.W. 221

Pearson, Norman Holmes 111, 113

Peden, William 555

Perkins, G. 576

Pingel M.M. 353

Pryce M. 512

Quarles, Benjamin 511

Robertson, Eric S. 306

Rosenbury E.H. 170

Scudder, H.E. 229, 242

Smith, L. Neal 111, 113

Spillers H.J. 512

Stewart G. R. 112, 171

Stowe Ch. E. 379

Tompkins J. 380

Tuttleton, James W. 450

Vincent H. 171

Wade M. 577

Waggoner, Hyatt H. 112, 113, 273

Wiget A. 470

Williams R. 490

Woodson, Thomas 111, 113

Ziff, Larzer 112

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ*

- Стр. 27. Портрет Натаниэля Готорна в 36 лет. Чарльз Остуд. 1840.
- Стр. 45. "Старая усадьба". Конкорд.
- Стр. 47. Джон Гэст. Дух фронта ("явственная судьба").
- Стр. 53. Шелдон Пек. "Человек, держащий Библию". Масло, дерево. Ок. 1830. Ютика, Нью-Йорк.
- Стр. 77. Эмми Филлипс. "Девочка в красном с кошкой и собакой". Масло. 1834-1836. Частное собрание.
- Стр. 116. Портрет Германа Мелвила. Гарвардский университет.
- Стр. 140. Сэмюэль Коулмен. "Побережье Калифорнии". Мел, дерево. 1858. Музей изобразительных искусств, Бостон.
- Стр. 152. Неизвестный мастер. "Охота на кашалотов в южной части Тихого Океана". Гравированный китовый зуб. 1825.
- Стр. 173. Эдгар Аллан По. 1844. Портрет работы Сэмюэля С.Остуда.
- Стр. 182. Вирджиния, жена писателя. Рисунок А.Г.Лирнеда.
- Стр. 186. Эдгар Аллан По. 1848. Дагерротип.
- Стр. 196. Портрет Вирджинии. Рисунок Э.А.По.
- Стр. 206. Домик По в Фордеме (Нью-Йорк), где он жил в 1846-1849 гг.
- Стр. 212. Титульный лист издания книги "Гротески и арабески", которое По готовил к печати в 1842 году. Автограф.
- Стр. 218. Неизвестный художник. "Тюрьма в Чарльстоне". Акварель. 1840. Частное собрание.
- Стр. 231. Джеймс Рассел Лоуэлл.
- Стр. 236. Рисунок Дж.Крукшенка к "Запискам Биглоу". Публичная Библиотека Нью-Йорка.
- Стр. 252. Джон Гринлиф Уиттьер.
- Стр. 258. Фредерик Черч. "Ниагарский водопад". 1857.
- Стр. 275. Генри Уодсворт Лонгфелло. Ок. 1848. Дагерротип.
- Стр. 279. Баудойн-колледж. Ок. 1820. Литография неизвестного художника с картины Дж.Г.Брауна.
- Стр. 310. Истмен Джонсон. "Старый дом в Кентукки, или Жизнь на Юге". 1859.
- Стр. 332. Джон Квинси Адамс Уорд. Памятник Генри Уорду Бичеру. Нью-Йорк.
- Стр. 355. Портрет Гарриет Бичер-Стоу. Фонд Стоу-Дэй. Хартфорд.
- Стр. 370. Дом Гарриет Бичер-Стоу во Флориде. Рисунок Г.Бичер-Стоу.
- Стр. 393. На поле сражения под Вилксбергом во время Гражданской войны (современная реконструкция).
- Стр. 407. Неизвестный мастер. Флюгер "Локомотив". Цинковый, бронзовый и железный лист. 1840. Музей Шелбурна. Вермонт.
- Стр. 425. Хомер Уинслоу. "Пленные с фронта". 1866. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

* Подбор иллюстраций — М.М.Кореневой, Е.А.Стеценко.

- Стр. 433.* Ветеран Гражданской войны.
- Стр. 439.* Авраам Линкольн. Дерево. Полихромная роспись. 1860. Собрание Г.А.Фельдмана.
- Стр. 447.* Неизвестный художник. "Сражение времен Гражданской войны". Масло. Национальная художественная галерея, Вашингтон.
- Стр. 456.* Джордж Кэтлин. "Индийский вождь". Смитсоновский институт, Вашингтон.
- Стр. 465.* Джордж Кэтлин. "Индийский вождь, направляющийся в Вашингтон и возвращающийся из него". 1832. Национальная художественная галерея. Смитсоновский институт.
- Стр. 483.* Д.Моррилл. "Играющий на банджо". Масло. 1860. Хартфорд, Коннектикут.
- Стр. 517.* Театр "Ниблоу-Гарден". Нью-Йорк.
- Стр. 535.* Эдвин Форрест.
- Стр. 539.* Эдвин Бут.
- Стр. 545.* Неизвестный мастер. Свадебное покрывало "Райские птицы". Аппликация. Хлопок, шелк, шерсть и бархат на хлопчатобумажном муслине. 1858-1863. Нью-Йорк. Частное собрание.
- Стр. 551.* Бродвей в районе парка городской мэрии.
- Стр. 563.* Вид на Нью-Йорк с севера. 1853.
- Стр. 567.* Фултон. Переправа. Ок. 1852.

SUMMARY

The "History of Literature of the United States" of the Russian Academy of Sciences is the first comprehensive study of this type in Russia. It takes into account a great variety of aesthetic, philosophical, ideological, social, ethnic, psychological factors, combining historical, typological, comparative, biographical and other methods, and providing fresh insights into the work of major American writers. The work challenges the prevailing notions of the literary process in America, making a new step in the development of American studies in Russia.

According to the main stages of American literary development the "History of Literature of the United States" is divided into the following volumes:

I — XVII-XVIII century literature (colonial period and the epoch of the American Revolution).

II — Early XIX century literature (early romanticism).

III — Middle XIX century literature (late romanticism).

IV — Late XIX century literature. 1865–1898 (the formation of realism).

V — Early XX century literature. 1898–1918 (the development of realism, the formation of modernism).

VI — Literature between the two world wars (in two half-volumes).

VII — Post Second world war literature.

The First volume of the "History of Literature of the United States" defines the earliest formative period in the development of American literature. It covers XVII and XVIII centuries. The process of American literature formation is presented as a gradual separation of literature conscious of its specific character from the whole mass of aesthetically non-differentiated texts belonging to various spheres of public activity (sermons, histories, travel books, diaries, etc.) with special attention to the aesthetic elements, crucial for the future American national tradition.

The role of the historical context is extremely important in this period characterized by a shift from the colonial consciousness to the national one. A radical change of consciousness was a significant factor in the American Revolution epoch that resulted in the formation of an independent nation and state, the U.S.A. It gave a new impulse to the development of American culture and literature, its breaking with specifically theological forms of discourse, and the establishment of a new system of genres, radically different from the colonial period, where the secularised literary genres (the novel, the epic or lyrical poem, the pamphlet, the proclamation, the autobiography, etc.) came to be the principal forms of expression.

The study analyses the works of Ann Bradstreet, Edward Taylor, Benjamin Franklin, Thomas Paine, Hugh Henry Brackenridge and Charles Brockden Brown — the most important writers of the centuries in the relation to the national literary identity formation, dwelling at the numerous connections between the young American literature and literatures of the Old World, including Russia. Special attention is paid to the polyethnic structure of the American society, a dialogue of cultures, originating in the depths of ethnically and racially various civilizations, and to the role of Native American and African American traditions in the formation of national multicultural literary tradition.

The Second and the Third volumes both deal with American romanticism, its origins and interrelation with the European counterparts. Romanticism is presented in its two stages, moving from the early days towards a bitter scepticism and tragic realization of the country's failure to fulfil the ideals of the first settlers, who hoped to build a "New Canaan" and realize the promises of the American Revolution — to create a society free from ills and evils of the Old World — poverty, inequality and injustice.

The Second volume of the "History of Literature of the United States" traces the formation and development of American national literary tradition, which coincides with the flourish of romanticism. The galaxy of romantic writers in the first decades of the XIX century set out a number of authors (Washington Irving, James Fenimore Cooper, etc.) who had become known worldwide, securing a high overseas recognition for the young American "belles lettres". The volume offers a general characteristic of American romanticism, defines its chronology, the main philosophic and aesthetic concepts, and examines the peculiarities of its development. Exhaustive in coverage, the work treats in detail the main factors of the literary process, specific for American context of the time, such as the oral tradition and the importance of the frontier culture, which acted as a source of many crucial and since then nationally established American aesthetic ideas. Great attention is paid to the role of regionalism, which led to the formation of ideosyncratic types of American literature and culture (Northern, Southern, and later on Western).

The Third volume of the "History of Literature of the United States" is devoted to the middle XIX century literature and deals with the most striking period of American culture connected with a new stage of national romanticism. Along with the general study of late romanticism the volume presents the creative work of such writers as N.Hawthorne, H.Melville, E.A.Poe, H.W.Longfellow, who became the figures of worldwide fame. The study examines the peculiarities of development of prose, poetry and drama and gives consideration to the African American and Native American literature. The artistic phenomena are analysed in close connection with historical and social processes — the Civil War and anti-slavery movement. There is a thorough investigation of Northern and Southern branches of literature in the Civil War times. A special section includes the essays on abolitionist writings and the authors of the famous anti-slavery novels — R.Hildreth and H.Beecher-Stowe.

Contents

Introduction	<i>Ya.N.Zassoursky</i>	5
Late American Romanticism	<i>E.A.Stetsenko</i>	10
I. Prose		
Nathaniel Hawthorne	<i>M.M.Koreneva</i>	26
Herman Melville	<i>A.M.Zverev</i>	114
Edgar Allan Poe	<i>A.M.Zverev</i>	172
II. Poetry		
The Boston School of Poetry	<i>T.D.Venedictova</i>	222
James Russell Lowell	<i>T.D.Venedictova</i>	230
Oliver Wendell Holmes	<i>T.D.Venedictova</i>	243
John Greenleaf Whittier	<i>E.P.Khanzhina</i>	250
Henry Wadsworth Longfellow	<i>A.V.Vaschenko</i>	274
III. Literature and Anti-slavery Movement		
Abolitionist Writings	<i>T.N.Denisova</i>	307
Richard Hildreth	<i>T.N.Denisova</i>	346
Harriet Beecher Stowe	<i>T.L.Morozova</i>	354
IV. Literature of the Civil War	<i>E.A.Stetsenko</i>	381
V. Ethnic Literatures and Folklore		
Beginnings of Native American Literary Tradition	<i>A.V.Vaschenko</i>	451
African American Folklore	<i>A.V.Vaschenko</i>	471
African American Literary Autobiography.		
The Origins of the Novel	<i>A.V.Vaschenko</i>	491
VI. Drama	<i>M.M.Koreneva</i>	513
VII. Literary Criticism	<i>E.M.Apenko</i>	557
Index	<i>M.V.Tlostanova</i>	578
List of Illustrations		609
Summary (vols. I-III)		611

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	<i>Я.Н.Засурский</i>	5
Поздний американский романтизм	<i>Е.А.Стеценко</i>	10
I. Проза.		
Натаниэль Готорн	<i>М.М.Коренева</i>	26
Герман Мелвилл	<i>А.М.Зверев</i>	114
Эдгар Аллан По	<i>А.М.Зверев</i>	172
II. Поэзия.		
Бостонская школа	<i>Т.Д.Венедиктова</i>	222
Джеймс Рассел Лоуэлл	<i>Т.Д.Венедиктова</i>	230
Оливер Уэнделл Холмс	<i>Т.Д.Венедиктова</i>	243
Джон Гринлиф Уиттър	<i>Е.П.Ханжина</i>	250
Генри Уодсворт Лонгфелло	<i>А.В.Ващенко</i>	274
III. Литература и движение против рабства		
Литература и публицистика аболиционизма	<i>Т.Н.Денисова</i>	307
Ричард Хилдрет	<i>Т.Н.Денисова</i>	346
Гарриет Бичер-Стоу	<i>Т.Л.Морозова</i>	354
IV. Литература Гражданской войны	<i>Е.А.Стеценко</i>	381
V. Этнические литературы и фольклор		
У истоков индейской литературы	<i>А.В.Ващенко</i>	451
Фольклор афро-американцев	<i>А.В.Ващенко</i>	471
Жанр негритянской автобиографии.		
Возникновение романа	<i>А.В.Ващенко</i>	491
VI. Драматургия	<i>М.М.Коренева</i>	513
VII. Литературная критика	<i>Е.М.Апенко</i>	557
Указатель имен и названий	<i>М.В.Тлостанова</i>	578
Список иллюстраций		609
Резюме (I-III тт; на англ. языке)		611
Оглавление на англ. языке		613

